

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Georg Biermann

MONATSHEFTE FUER KUNSTWISSENSCHAFT

:: INHALT ::

I. HALBBAND 1908

HEFT 1—6

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

I. Abhandlungen.

Seite

Wilhelm Bode, Ein Blick in Donatellos Werkstatt, mit 5 Abb. 3
Georg Habich, Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. A., mit 4 Abb. 11
Josef Strzygowski, Das orientalische Italien, mit 12 Abb. 16
Campbell Dodgson, Die Wappen Peter Apians von Michael Ostendorfer, mit 3 Abb. . . 35
Ernst Steinmann, Zur Ikonographie Michelangelos, mit 4 Abb. 40
Gustav Pauli, Raffael und Manet, mit 2 Abb. 53
Hans Posse, Die Neuerwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. Gemälde aus der Sammlung Rudolf Kann, mit 6 Abb.. 155
Paul Lafond, La maison du Greco à Tolède, mit 11 Abb.. 162
Artur Weese, Burgunder Kirchen, mit 9 Abb. 174
Georg Habich, Die Imperatorenbilder in der Münchener Residenz 189
L. Réau, L'art allemand dans les Musées français, mit 7 Abb. 251
Hermann Voss, Charakterköpfe des Secento. I. Massimo Stanzioni, mit 5 Abb. 266
Giovanni Poggi, Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello, mit 7 Abb. . . . 275
Kurt Freise, Neuerwerbungen holländischer Gemäldegalerien, mit 13 Abb.. 281
Ernst Steinmann, Sancta Sanctorum 298
H. A. Schmid, Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald, mit 3 Abb. 379
August Schmarsow, Über die karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden, mit 6 Abb.. 387
Curt Glaser, Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei, mit 14 Abb. 402
Robert Stiassny, Die Donaumalerei im sechzehnten Jahrhundert, mit 9 Abb. 421
Oswald Sirén, Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora, mit 6 Abb.. . 501
Campbell Dodgson, Ostendorfer and the Beautiful Virgin of Regensburg, mit 4 Abb. . . 511
August L. Mayer, Die spanischen Gemälde im Museum der schönen Künste zu Budapest, mit 8 Abb. 517
Wilhelm Suida, Altsteirische Bilder im Landesmuseum „Johanneum“ zu Graz, mit 11 Abb. 523

II. Studien und Forschungen.

Hans Koegler, Kann ein Holzschnitt Hans Baldungs zur teilweisen Datierung von Grünewalds Isenheimer Altar dienen? mit 4 Abb. 56
Curt Glaser, Zu den Hilanderas des Velasquez 59
Wilhelm Suida, Beiträge zum Œuvre bekannter Maler I 61
Karl Blechen 62
Donatello 62
Paul Herrmann, Die Ausgrabungen in Pergamon 63
Ernst Kühnel, Alhambraprobleme I 192
E. Waldmann, Zu Mocetto, mit 2 Abb.. 193
Paul Herrmann, Die Ausgrabungen in Milet, mit 1 Abb. 195
Gotland 198
Adolf Gottschewski, Über den Block von Michelangelos David, mit 1 Abb.. 302
Wilhelm Rolfs, Der Stil Peter Martins von Mailand, mit 1 Abb. 303
Wilhelm Suida, Beiträge zum Œuvre bekannter Maler II 305
Wilhelm Waetzoldt, Ein kunstgeschichtlicher Fund zur Vorgeschichte von Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“ 307
Ostasiatische Kunst 307
E. Waldmann, Eine Rembrandt-Zeichnung im Kupferstichkabinett zu Oldenburg, mit 1 Abb. 436
Ernst Kühnel, Alhambraprobleme II 438
Wilhelm Suida, Über die Behandlung der lombardischen Kunst in B. Berensons „North Italian Painters of the Renaissance“ 439
Herrmann Voss, R. Stiassny zum Thema des Donaustiles. Eine notgedrungene Selbstwehr 442
Nochmals die Imperatorenbilder der Münchener Residenz 447
H. A. Schmid, Zu Grünewalds Tätigkeit in der Aschaffenburger Gegend 537
Philipp Maria Halm, Zur Plastik Augsburgs, mit 6 Abb.. 537
P. Herrmann, Weiteres aus Milet, mit 1 Abb. 544

III. Rundschau.

Seite

Belgien 209, 458
Berlin 65, 199, 309, 448, 547
Bremen 200
Darmstadt 548
Dresden 68
Florenz 74, 204, 452, 548
Frankfurt a/M. 70, 200, 449
Holland 82, 209, 321
London 77, 206, 318, 458, 555
München 71, 201, 310, 450
Nürnberg 72
Paris 80, 208, 317, 455, 552
Rom 76, 313, 549
Sevilla 81
Stuttgart 451
Venedig 316
Wien 312
Kleine Nachrichten . . 85, 211, 325, 462, 560
Eine rettende Tat der bayerischen Reichskammer 203
Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 84, 210
Entdeckung von 68 unbekannten Briefen Michelangelos 324
Aus der Werkstatt eines römischen Photographen 324
Die Geisterkarawane in Florenz 558

IV. Literatur.

Karl Domanig, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. (P. J. Meier.) 87
Richard Hoffmann, Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Knabenseminar zu Freising. (W. M. Schmid.) 88
Ganz, Dr. Paul und Major, Dr. C. Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und die Amerbachschen Inventare. (Marc Rosenberg.) 89
Marie Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar. (Philipp Maria Halm.) 89
P. Eichholz, Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des IX. Jhrhdrts. (H. Bergner.) 90
W. Worringer, Lukas Cranach. (Herm. Popp.) 91
Artur Lindner, Handzeichnungen alter Meister. Im Besitze des Museums Wallraf-Richartzs zu Köln. (Oskar Fischel.) 91
Heinrich Weizsäcker, Kunst und Künstler in Frankfurt a/M. im XIX. Jahrhundert. (Paul Ferd. Schmidt.) 93
Gustav Pauli, Aus der Bremer Kunsthalle. (Waldmann.) 94
Hildegard Heyne, Max Klinger im Rahmen der mod. Weltanschauung und Kunst. (G. J. Kern.) 95
Otto Hoerth, Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. (Paul Schubring.) 96
J. Sanpere y Miquel, Los quatrocentistas catalanes. (Aug. L. Mayer.) 97
Paul Schubring, Rembrandt. (Franz Dülberg.) 99
Klossowski, Honoré Daumier. (Uhde-Bernays.) 100
Armand Dayot, La peinture anglaise. (R. A. Meyer.) 101
Waldmüllers handschriftlicher Nachlaß 101
Hans Semper, Agora 102
Rudolf Sillib, Schloß und Garten in Schwetzingen. (A. Peltzer.) 213
Melhop, Alt-Hamburgische Bauweise. (A. Grisebach.) 213
A. Kienzle, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. (Hans Vollmer.) 215
Karl Woermann, Von deutscher Kunst. (Julius Baum.) 217
P. F. Schmidt, Frankfurt a/M. (Walter Cohen.) 218
Karl Schaefer, Bremen. (E. Waldmann.) 219
Edm. Renard, Köln. (Egbert Delpy.) 220
Julius Baum, Die Bauwerke des Elias Holl. (Artur Weese.) 220
Fritz Knapp, Perugino. (Fritz Burger.) 221
J. Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturmalerei. (A. Baumstark.) 223
F. H. Benndorff Bou Saâda. (C. Kühnel.) 227
Exhibition of Early German Art. (Franz Dülberg.) 327
Eduard von Paulus und Eugen Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. III. Bd. (Ph. M. Halm.) 329
G. Pauli, Jahrbuch der bremischen Sammlungen. I. Jahrgang 330
Alexander Heilmeyer, Die Plastik seit Beginn des XIX. Jhrhdts. (Edmund Hildebrandt.) 331
Georg Graf Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei. (Hermann Schmitz.) 332
Paul Vitry et Gaston Brière, L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. (Artur Weese.) 334
F. Gittler, L'œuvre de J. S. B. Chardin et de J. H. Fragonard. Einl. v. Armand Dayot. (R. A. Meyer.) 334
Karl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhund. spanischen Kunstlebens. 1. Bd. (Albrecht Haupt.) 334
August L. Mayer, Iusepe Ribera (V. v. Loga.) 336
Friedrich Perzynski, Vortrag über den japanischen Farbenholzschnitt. (William Cohn.) 336

	Seite
Okakuro Kakuzo, Moderne Probleme der Malerei. (William Cohn.)	336
Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst. (W. Worringer.)	338
Heinrich Hammer, Josef Schöpf 1745 bis 1822. (Hans Tietze.)	463
Max Lehrs, Karl Stauffer-Bern 1857—1891. (Hans W. Singer.)	463
Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts. (Max Kemmerich.)	464
Alexandrine Kende-Ehrenstein, Das Miniaturenporträt. (Max Kemmerich.)	464
Jean le Foville, Gênes. (Wilhelm Suida.)	466
Otto Grautoff, Auguste Rodin. (Paul Ferd. Schmidt.)	467
Collection des artistes Belges contemporains. (R. A. Meyer.)	468
Fritz Knapp, Andrea del Sarto. (Paul Landau.)	468
V. v. Loga, Goyas Zeichnungen. (M. v. Boehn.)	469
C. Serrano Fatigati, Portadas artisticas de monumentos espoñoles. (Ernst Kühnel.)	470
Kurt Münzer, Die Kunst des Künstlers	471
Wolfgang v. Oettingen, Berlin. (Georg Voss.)	472
Jos. Aug. Beringer, Kurpfälzische Kunst und Kultur im XVIII. Jahrhdrt. (Alfred Peltzer.)	473
F. Stödtner, Deutsche Kunst in Lichtbildern. (Paul Schubring.)	473
Heinrich Röttinger, Hans Wechilin. (Curt Glaser.)	561
Schmid, H. A., Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. (Heinz Braune.)	563
Theobald Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. (Albrecht Haupt.)	565
Th. Kirchberger, Anfänge der Kunst und der Schrift	566
M. André Michel, Histoire de l'Art depuis les premiers temps Chrétiens jusqu'à nos jours. (R. A. Meyer.)	566
Margaret H. Bulley, St. George for Merrie England. (Hans W. Singer.)	567
Fritz Baumgarten, Franz Poland, Richard Wagner, Die Hellenist. Kultur. (Ulr. Bernays.)	567
Paul Mebes, Um 1800. (Hermann Schmitz.)	569
Georg Fuchs, Wilhelm Trübner uud sein Werk. (Franz Dülberg.)	569
Johannes Gaulke, Religion und Kunst. (Wilhelm Waetzoldt.)	570
Revue der Zeitschriften	102, 227
Neue Publikationen	103
Neue Jahrbücher	227
Kleine Anzeigen	474, 571

V. Bibliographie.

Heft 1/2	104—124	Heft 5	475—486
Heft 3	228—240	Heft 6	572—579
Heft 4	341—356		

VI. Kunstsammler.

Die Aufteilung der Sammlung Rudolf Kann	125
Richard Graul, Ein wiedergefundener Porzellanapostel von Kaendler, mit 3 Abb.	125
Ein Jubiläumskatalog (J. Baer), mit 2 Abb.	126
Marc Rosenberg über Gobelins	131
Christian Scherer, Ein Elfenbeinwerk des Alessandro Algardi, mit 1 Abb.	241
Joseph Aug. Lux, Alte Innenräume in Holland, mit 2 Abb.	243
R. A. Meyer, Die Sammlung Cheramy, mit 6 Abb.	357
E. Zimmermann, Ein deutsches Frittenporzellan des XVIII. Jahrhunderts, mit 1 Abb.	360
Italienischer Kunstschmuggel	362
Das Orientalische Museum des Prinzen Heinrich von Bourbon	363
R. A. Meyer, Die Vente Cheramy, mit 4 Abb.	487
Das Reliquiar von 1320, aus d. Besitze d. Grafen Jos. von Arco-Zinneberg in München, mit 2 Abb.	580

VII. Der Kunstmarkt.

Amsterdam	248, 367, 496, 588	Paris	134, 249, 368, 494, 582
Berlin	131, 246, 364, 492	Stuttgart	366
Dordrecht	590	Wien	133, 367
Frankfurt a/M.	365, 492, 582	Ein Künstlerprotest in Sachen der Bilderfälscher-Angelegenheit	375
Haag	498		
Köln	133, 247	Vermischtes	135, 375, 499
Leipzig	247, 492	Kuno Fischers Bibliothek	590
London	250, 370, 586	Neue Kataloge	251, 376
München	133, 248, 366, 493	Auktionskalender	136, 252, 377, 500

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2

I. Jahrg. Heft 1/2 **1908**

Was wir wollen

Die Ausgestaltung der früheren Monatshefte der „Kunstwissenschaftlichen Literatur", die von Herrn Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs begründet wurden und unter ihrer Leitung drei Jahre des Bestehens hinter sich haben,[1]) macht es notwendig unser erweitertes Programm, in dem die ursprüngliche Zeitschrift nur noch einen Teil darstellt, mit wenigen Worten zu erläutern. Was wir wollen, beweist das vorliegende erste Heft unserer Zeitschrift, mit dem wir ein für die Entwicklung der Kunstwissenschaft bedeutungsvolles und — wie wir hoffen — auch erfolgreiches Unternehmen einleiten. Es ist das Resultat vielfach in den Kreisen der Kunsthistoriker geäußerter Wünsche und eines seit langem von den Fachgenossen lebhaft empfundenen Bedürfnisses nach einem umfassenden, streng wissenschaftlichen Zentralorgan zugleich für die kunstgeschichtliche Forscherarbeit und die eng damit verknüpften Interessen des Sammelwesens, das heute einen nicht zu unterschätzenden Kulturfaktor im Werden unserer Zeit darstellt.

Unser Programm versucht möglichst allen Ansprüchen gerecht zu werden, die eine junge und doch in kurzer Frist zu so hoher Bedeutung gelangte Wissenschaft an ein derartiges Fachorgan stellen kann. Ob es uns heute schon gelungen ist, Vollkommenes zu geben, müssen wir dahingestellt sein lassen. Mancher Mangel wird erst in einer dauernden Arbeit auszuwetzen sein. Manches Kapitel wird noch der Vervollständigung bedürfen, indes, so viel dürfen wir mit gutem Gewissen behaupten: Wir haben unser Bestes gegeben und bei unserem Streben die rege und selbstlose Unterstützung aller und ganz besonders gerade der hervorragendsten Vertreter der Kunstwissenschaft gefunden. Von keiner Seite ist uns eine Absage geworden, dagegen haben uns ausnahmslos alle Fachgenossen zugestimmt und uns in unseren Absichten durch Rat und Tat ermuntert, für die wir ihnen aufrichtigen Dank wissen. So hoffen wir das Ziel zu erreichen, das wir uns steckten, hoffen auf reiche Früchte für unsere Arbeit im Dienste einer Wissenschaft, die zu den Vornehmsten gehört, denen sich

[1]) Wir benutzen die Gelegenheit, auch an dieser Stelle, den Herausgebern, vor allem auch dem früheren Verleger Herrn Edmund Meyer in Berlin für die aufgewandte Mühe zu danken. Herausgeber und Verleger der Monatshefte haben bis zum letzten Augenblick in harmonischer Zusammenarbeit den guten Ruf derselben zu begründen gewußt, auf dem sich als Fundament unser neues Unternehmen aufbaut.

Menschen von künstlerischer Begabung und reicher individueller Bildung widmen können. Jung ist unsere Wissenschaft; trotz der bewundernswerten Resultate, die sie in einer und fünfzigjährigen Arbeit gezeitigt hat, steht sie noch in den Anfängen. Täglich werden neue Erkenntnisse erschlossen. Für die sollen die Monatshefte eine Sammelstätte sein. Die Tatsache, daß die Beschäftigung mit der alten Kunst von vornherein den Stempel des Internationalen an sich trägt, daß sich auf diesem weiten Gebiete die Forscher aller Nationen ein Stelldichein geben, hat uns veranlaßt, auch den Charakter dieser Zeitschrift zu einem internationalen zu gestalten und gleichmäßig für die Originalartikel die vier üblichen Kongreßsprachen zuzulassen. Schon die nächsten Hefte werden bedeutsame Beiträge französischer, englischer und italienischer Fachgenossen veröffentlichen und es wird auch fernerhin unser Bestreben sein, möglichst viel von den wissenschaftlichen Ergebnissen der nichtdeutschen Forschung in unseren Monatsheften zu vereinigen.

Das Programm unserer Zeitschrift umfaßt das gesamte Gebiet der alten Kunst, inklusive Archäologie und altes Kunstgewerbe, und der neuen Kunst, so weit sie bereits historisch genannt werden darf; im einzelnen wird es am besten durch das vorliegende erste Heft erklärt. Die vier Abschnitte eines jeden Heftes scheiden sich streng voneinander. Jeder trägt sein eigenes wissenschaftliches Gepräge und will einem besonderen Bedürfnis entgegenkommen. Das Ganze aber soll möglichst allen Ansprüchen gerecht werden, die der Kunsthistoriker und Sammler an sein Zentralorgan zu stellen berechtigt ist.

Wir geben der zuversichtlichen Überzeugung Ausdruck, daß unsere Monatshefte das Interesse weiter Kreise im In- und Auslande finden werden, daß uns dauernd die rege Mitarbeit der Fachgenossen unterstützen wird. Nur so wird es uns in der Tat möglich sein, auf die Dauer eine vollkommene und der Kunstwissenschaft nutzbringende Arbeit zu leisten. Jeder Rat im einzelnen wird uns stets dankbar willkommen sein.

Den Männern aber, deren gewichtige Namen die reichen wissenschaftlichen Beiträge des vorliegenden ersten Heftes zeichnen, schulden wir besonderen Dank. Sie haben es uns ermöglicht, ein umfangreiches Programm in verhältnismäßig kurzer Zeit zu verwirklichen. Ihre tatkräftige Unterstützung gibt uns die Zuversicht, daß unser junges Unternehmen Zukunft haben muß, nicht zuletzt, weil es eine Lücke schließen will, die bisher von keinem anderen Organ ähnlicher Art ausgefüllt wurde.

Ein Blick in Donatellos Werkstatt

Von Wilhelm Bode

Von wenigen Künstlern sind so viele Urkunden über ihre Werke erhalten wie über die Arbeiten Donatellos; auch haben diese den Vorteil, nicht selten besonders ausführlich zu sein. Aber bei der Beurteilung von Donatellos Werken wirkt der Umstand erschwerend, daß der Künstler schon von früher Zeit an vielfach mit Schülern und Genossen zusammenarbeitete, deren Anteil an der Arbeit kein geringer gewesen sein kann, da sie in den Urkunden meist ausdrücklich mitgenannt werden. Da aber selten gesagt wird, welcher Teil dem einem und welcher dem anderen dabei zufiel, so hat dieser Umstand eher zur Trübung als zur Klärung der Kenntnis von Donatellos eigenster Kunst beigetragen. Man hat in den zahlreichen Arbeiten, die er mit Michelozzo zusammen ausführte, den Anteil dieses Meisters sehr überschätzt und hat bei seinen Paduaner Bronzen den Gehilfen nicht nur einen Hauptanteil zugesprochen, sondern gar ihren rückwirkenden Einfluß auf den Meister darin erkennen wollen. Es ist gewiß eine notwendige Aufgabe der Kunstforschung, bei solchen gemeinsamen Arbeiten die Hände der verschiedenen Künstler herauszusuchen, aber lohnend wird sie erst dann werden, wenn eine genügende Zahl eigenhändiger Arbeiten dieser Künstler festgestellt ist, aus denen ihre Eigenart sich klar ergibt. Dies ist aber bisher nur bei wenigen der Fall. So kennen wir die jungen Bildhauer, die unter Donatello an den Bronzen des Hochalters in Santo arbeiteten, meist noch zu wenig, um den Anteil, den sie daran, namentlich an den spielenden Engeln und den Evangelistensymbolen haben, mit einiger Sicherheit zu bestimmen. Und selbst wenn diese Aufgabe glücklich gelöst ist, bleibt eine zweite Frage noch zu entscheiden: welcher Anteil gebührt dann dem Meister? hat er den Gehilfen die Arbeit einfach überlassen, und seinen Lohn nur für die Aufsicht eingestrichen? oder hat er mitgearbeitet? und in welcher Weise haben wir uns dann diese Mitarbeit zu denken?

Solche Fragen ergeben sich uns nicht nur bei Arbeiten wie jenen Bronzen des Santo, den Marmorreliefs der Außenkanzel am Dom in Prato, den Bronzereliefs der Kanzeln in S. Lorenzo, den Statuen des Campanile, den Marmorreliefs im Hof des Palazzo Medici u. a. m., die uns als dem Meister in Auftrag gegeben bezeugt sind: sie treten uns namentlich auch bei den zahlreichen Bildwerken entgegen, die wir nur nach ihrem Stilcharakter dem Donatello zuschreiben. Hier haben wir nach der Frage, ob Donatello der Urheber ist, noch zu entscheiden, ob ihm auch die Ausführung zugewiesen werden kann, oder ob diese nach seinem Modell oder nur nach einer kleinen Skizze von Werkstattsgenossen gemacht worden ist, oder ob gar nur die Nachbildung eines dritten Künstlers nach einer Komposition des Meisters darin vorliegt.

Zur Entscheidung dieser fast bei jedem Stück wieder eigenartigen, oft komplizierte Schwierigkeiten bietenden Fragen sind wir zum Glück nicht allein auf stilkritische Momente angewiesen: wir besitzen eine Anzahl von Tonmodellen wie von kleinen Skizzen, welche deutlich die Hand des Meisters verraten, und aus denen wir auf die Art

seiner Beteiligung an solchen Bildwerken Schlüsse ziehen können. Arbeiten in Ton waren in Florenz gerade im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts aufgekommen und waren populär geworden, seit ihnen Luca della Robbia durch seine Glasur noch besonderen Reiz und Dauerhaftigkeit zu verleihen wußte. Auch Donatello hat sich des Tons mit Vorliebe bedient; das zeigt der plastische Schmuck der Sakristei von S. Lorenzo,[1]) das beweisen auch verschiedene Büsten und eine Anzahl großer, in derselben Zeit entstandener Madonnenreliefs, die zum Teil noch ihre prächtige alte Bemalung und Vergoldung besitzen. So die Madonna vor dem Vorhang im Louvre, die Madonna mit dem Kind unter dem Arm im Kaiser Friedrich-Museum und die bronzierte Maria in Anbetung des Kindes auf dem Stuhl im Victoria- und Albert-Museum; zu ihnen gehört auch die bronzene Madonna von Fontainebleau im Louvre, zumal wenn — wie die Direktoren dieser Sammlung annehmen — der Bronzeguß zur Zeit Franz I. über das Tonoriginal Donatellos ausgeführt worden ist. In diesen Reliefs verrät nicht nur die Erfindung den Meister, auch die Modellierung bis in alles Detail hinein ist eine so meisterhafte, das Verständnis und die Empfindung eine so große, daß nur Donatello selbst sie ausgeführt haben kann. Ähnliche Vorzüge lassen einzelne frühere Madonnenreliefs der Maria mit dem Kinde: die Madonna Pazzi im Kaiser Friedrich-Museum und die Madonna mit Engeln auf Wolken bei Mr. Quincy A. Shaw in Boston, als eigenhändige Arbeiten erkennen. Andere Madonnenreliefs in Stuck oder carta pesta, gelegentlich auch in Ton (dann aber aus der Form ausgedrückt) lassen das gleiche annehmen für das Original, von dem die Abdrücke genommen sind; so das kleine Relief der Maria, die das Kind vor sich hält, hinter der Rampe (im Kaiser Friedrich-Museum), das öfter vorkommende große Relief der Maria, die das Kind an sich drückt, und die thronende Madonna mit Heiligen und Engeln (im Victoria- und Albert-Museum und — mit Variationen — im Besitz von Dr. W. Weisbach in Berlin).

Bei solchen Werken werden wir jetzt, wo wir den Charaker Donatellos auch in seinen Madonnendarstellungen hinlänglich kennen, nicht mehr zweifelhaft sein, daß wir den Meister selbst, sei es im Original, sei es in der unmittelbaren Nachbildungen danach vor uns haben. Bei manchen anderen Arbeiten, namentlich gerade Madonnenreliefs, die auf den ersten Blick die Erfindung Donatellos verraten, werden wir aber durch Schwächen in der Ausführung, Ungeschicklichkeiten in der Komposition, in Zeichnung oder Modellierung zweifelhaft sein, wie weit der Meister selbst dabei beteiligt ist: ob ein Modell oder eine Skizze Donatellos von einem Werkstattsgenossen ausgeführt, ob das Stück nach einer Komposition des Meisters von einem Schüler oder Nachahmer mehr oder weniger frei nachgebildet oder ob es freie Erfindung eines solchen sei. Die Entscheidung darüber ist bisher meist ziemlich willkürlich danach getroffen, wie diesem oder jenem Kritiker das betreffende Stück gefallen hat. Wir haben aber genügenden Anhalt, um diese Fragen mit großer Wahrscheinlichkeit bei den meisten solchen Werken beantworten zu können.

---

[1]) Regelmäßig werden hier die Kuppelreliefs als Stuckarbeiten angegeben; sie machen mir aber, soweit sich von unten entscheiden läßt, den Eindruck, als ob sie vielmehr in Ton ausgeführt seien.



DONATELLO: Bronzestatuette □
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



DONATELLO-Werkstatt: David
Florenz, Palazzo Martelli □

Wie neben Skizzen Donatellos Arbeiten, die von Schülern ausgeführt wurden, abfallen, das sehen wir bei einem Vergleiche des Tonmodels der Kreuzigung und Stäupung Christi im Victoria- und Albert-Museum mit den Bronzereliefs der Kanzeln in San Lorenzo, mag jenes nun eine Vorarbeit dafür gewesen sein oder der gleichzeitige Entwurf zu einem (dreiteiligen) Altar Forzori. Plaketten, wie die mit den spielenden Putten oder mit der Stäupung Christi im Kaiser Friedrich-Museum (von letzterer auch ein Exemplar im Louvre), an sich anspruchslose Arbeiten, die direkt über die Wachsskizze gegossen sind, ziehen uns sehr vielmehr an als die in der Erfindung so großartige Grablegungstafel im Wiener Hofmuseum, der der ausführende Schüler nur zu viel von seinem Stempel aufgedrückt hat. Ein ähnliches Verhältnis besteht selbst noch zwischen Statuen wie denen des Hochaltars im Santo zu Padua, die wohl bis auf die freilich zum Teil sehr starke Ziselierung dem Meister angehören, und den direkt über die skizzenhaft hingeworfenen Modelle gegossenen, fast unziselierten Reliefgestalten an den Bronzetüren der Sakristei von San Lorenzo.



DONATELLO: Tonmodell □
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



DONATELLO-Werkstatt: Marmorrelief
Paris, Mme André □

Aber hier können wir doch immer nur Verwandtes miteinander vergleichen, wir besitzen nicht das Modell oder die Skizze und die Ausführung daneben. Auch dafür fehlt es aber nicht an Beispielen. Ein solches ist uns erhalten in der Marmorstatue des David im Palazzo Martelli und in dem in Bronze ausgegossenen kleinen Wachsmodell im Kaiser Friedrich-Museum.[1]) Die Zusammenstellung der beiden Gestalten im Bilde zeigt den gewaltigen Abstand zwischen Entwurf und Ausführung, zwischen Meister und Schüler. An dem Martelli-Marmor hat Donatello offenbar gar keinen Anteil; der Handlanger, der es nach jenem Modell ausführte, hat dies so ungeschickt benutzt, hat sich bei der Ausführung so verhauen, daß die Arbeit schließlich unfertig stehen blieb, weil sie den Meister gar zu wenig befriedigte. Die alte Angabe, daß dieser Ladenhüter als Donatellos Geschenk an die Martelli gekommen sei, hat daher viel Wahrscheinliches.

Ein zweites ebenso schlagendes Beispiel, das auf die Entstehung der meisten Donatellesken Madonnenreliefs und die Beteiligung des Meisters daran helles Licht wirft, bietet ein kleines Tonrelief im Kaiser Friedrich-Museum. Nicht nur die Kleinheit, auch die flüchtige Breite, mit der die Figürchen in Ton geknetet sind, zeigt daß wir es hier mit einer Skizze zu tun haben, die in der Meisterschaft der Raumausnutzung, in der Klarheit der reichen Komposition und der Feinheit im Ausdruck trotz der Kleinheit und Flüchtigkeit Donatello deutlich verrät. Durch einen glücklichen Zufall ist uns das nach dieser Skizze ausgeführte große Marmorrelief erhalten, das sich im Besitz von Mme. Edouard André in Paris befindet. Dieses übersorgfältig ausgeführte, sauber geglättete Relief ist von so gewöhnlicher, unverstandener Ausführung, ist in der Zeichnung zum Teil so roh, im Ausdruck so karrikiert, daß schon eine sehr genaue Kenntnis Donatellos dazu gehört, um in dieser abschreckenden Arbeit noch irgend einen Bezug zum Meister herauszufühlen. Durch die Skizze wird dies aber über alle Zweifel erhoben und das Verhältnis des Meisters zu dem Handlanger, der nach dessen Skizze die Ausführung machte, deutlich ins Licht gestellt.

Ähnlich aber doch wieder eigenartig ist das Verhältnis bei einem anderen Madonnenrelief Donatellos, bei dem uns Skizze und Ausführung nur in ein paar Nachbildungen erhalten sind. Von der Maria mit dem sich umblickenden Kinde besitzt die Schnütgen-Sammlung im Kölner Kunstgewerbemuseum ein kleines Silberrelief und das Kaiser Friedrich-Museum ein größeres Tonrelief. Ersteres ist augenscheinlich über dem Modell des Meisters abgeschlagen, letzteres ein Tonabdruck nach dem danach von dritter Hand trocken und teilweise unverstanden ausgeführten großen Relief. Noch von einem anderen Madonnenrelief Donatellos besitzen wir die Nachbildung eines Schülers; hier ist aber nicht die Skizze, sondern das große bronzierte Tonmodell oder das Original des Meisters erhalten (im Victoria- und Albert-Museum), und die Stucknachbildung (im Kaiser Friedrich-Museum und sonst) ist nur von etwa halber Größe, sonst aber fast genau übereinstimmend. Der Halbkreis vom Cherubim über Maria, der im Original fehlt, macht es bei dem stark Donatelloschen Charakter der Kinderköpfchen

[1]) Ein erstes kleineres Wachsmodell dafür, gleichfalls in Bronze ausgegossen, dem man die Anerkennung bisher versagt hat, besitzt der Louvre; hier ist der junge jüdische Held noch ganz nackt in ähnlicher Stellung gegeben wie in der früheren berühmten Bronzestatue des Bargello.

wahrscheinlich, daß diese kleinere Stucknachbildung nicht nach dem großen Tonrelief, sondern nach einer kleinen Skizze des Meisters hergestellt worden ist. Auch die Skizze zu einer in der Ausführung nicht erhaltenen oder doch nicht mehr bekannten Madonnenkomposition Donatellos ist in einer runden Bronzeplakette auf uns gekommen. Maria ist sitzend dargestellt, das Kind auf dem Schoße und von sieben kleinen Engeln umgeben, welche spielen oder einen Blattkranz halten, der von oben, von drei Cherubim herabhängt, und die ganze Gruppe umrahmt. Es gibt zwei Exemplare dieser Plakette, die beide Abgüsse einer Wachsskizze sind, die eine im Kaiser Friedrich-Museum (Geschenk der Frau Oscar Hainauer), die andere im Louvre (Vermächtnis His de Lasalle). Daß nur Donatello diese Komposition ausgeführt haben kann, ist nach dem Vergleich mit seinen anerkannten Werken nicht mehr zweifelhaft. Die Zusammenstellung der beiden Bronzeplaketten zeigt aber kleine Abweichungen, namentlich in der Ausführung, die beweisen, daß sie nicht einfach mechanisch über dasselbe Wachsmodell hergestellt wurden, sondern daß eine über die andere modelliert worden ist, und zwar augenscheinlich das Exemplar im Louvre über das Berliner Exemplar; denn letzteres ist voller in den Formen, skizzenhafter und doch freier und meisterlicher als die Louvre-Bronze, die auch in der Zeichnung, in der Punzierung des Kleides und der Ornamentierung der Heiligenscheine die Hand eines Schülers, anscheinend Goldschmieds verrät.[1])

Diese verschiedenen Skizzen und Modelle Donatellos und die Ausführungen oder Nachbildungen derselben geben uns den erwünschten Anhalt, um die Fülle Donatellesker Madonnenkompositionen, die auf uns gekommen sind, in ihrer Beziehung zum Meister mit ziemlicher Sicherheit zu bestimmen. Zunächst können wir daraus den Schluß ziehen, daß zahlreiche, ja wohl die große Mehrzahl der Donatelloschen Madonnenreliefs nach solchen kleinen Skizzen des Meisters von Schülern und Werkstattgenossen gearbeitet sind. Dann beweisen Ausführungen wie das große Marmorrelief der Sammlung André, daß die Mittelmäßigkeit, ja selbst die Erbärmlichkeit der Arbeit, an der man sich früher immer gestoßen hat, keineswegs gegen die Entstehung in der Werkstatt Donatellos spricht, wenn Erfindung und Typen dessen Charakter aufweisen. Auch die durch Urkunden beglaubigten Bronzebildwerke des Hochaltars in Santo lehren uns, in welchem Umfange der Meister Genossen zur Arbeit heranzog, und wie wenig er selbst oder die Auftraggeber um die Gleichmäßigkeit oder nur um die künstlerische Güte der Ausführung sich kümmerten. Entscheidend bleibt für die Bestimmung, ob die eine oder andere Arbeit dieser Art auf Donatello zurückgeht, nur Erfindung und Charakter der Gestalten sowie die Art der Komposition. Sind diese zu schwach für den Künstler, so dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß wir es mit der Arbeit eines Nachahmers zu tun haben; anderenfalls werden wir aber je nach der Art der Ausführung auf direkte Ausführungen nach der Skizze oder dem Modell des Meisters oder auf die Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers nach solchen Werken Donatellos schließen dürfen. In den letzteren Fällen, die uns unter dem reichen Denkmälervorrat dieser Art besonders oft begegnen, wird die große Verwandtschaft mancher Kompo-

[1]) Die Berl. Plakette hat unten das Wappen der Pazzi, die Pariser das Wappen der Capponi.



DONATELLO: Bronzeplakette □
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

sitionen untereinander uns den Schluß nahelegen, daß solche unter sich im Motiv und Aufbau ganz ähnliche Arbeiten einem und demselben Orginale Donatellos nachgebildet seien; so die verschiedenen H. Familien (u. a. Toskan. Bildw., Taf. 183), oder die Madonna mit spielenden Engeln (Toskan. Bildw. Taf. 177—180), verschiedene einfachere Madonnenreliefs, in denen Maria das Kind an sich drückt, wie in der Madonna in Via Pietra Piana in Florenz, in der Madonna der Sammlung Davillier im Louvre u. a. m., oder in denen sie das vor sich liegende Kind anbetet, wie in dem reich gerahmten Tondo des Louvre aus der Sammlung Piot usf. Aber wenn wir sehen, wie fast knechtisch treu die verschiedenen, oft selbst die besten Schüler und Nachfolger Dona-

tellos sich bei solchen Nachbildungen an ihr großes Vorbild hielten, wie dies am frappantesen das feine kleine Madonnenrelief von Desiderios Hand in der Sammlung Dreifus und die große plumpe fast übereinstimmende Komposition in der Sammlung Arconati-Visconti in Paris beweisen, so erscheint es wahrscheinlicher, daß auch bei weniger starken Abweichungen besondere Erfindungen von Donatello in größeren Arbeiten oder namentlich in Modellen und Skizzen vorhanden waren, die uns heute nicht mehr erhalten sind. Dafür spricht auch der Umstand, daß unter den eigenhändigen Madonnenreliefs des Meisters dasselbe Motiv mehrfach in ganz ähnlicher Weise wiederkehrt, z. B. in den Darstellungen, in denen die Mutter das Kind zärtlich an sich drückt: in dem kleinen Tondo eines der Reliefs in Santo, in den Marmormadonnen des Palazzo Pazzi und der Casa Orlandini, in der Bronzemadonna von Fontainebleau und in der (mit Unrecht sogenannten) Madonna von Verona.[1] Selbst bei Kompositionen, die sich so ähnlich sind, wie Donatellos bronzierte Madonna mit dem Kinde im Stühlchen und die Madonna in gotischer Umrahmung von einem Nachahmer, geht doch letztere wahrscheinlich nicht auf erstere zurück, sondern auf ein ihr noch näherstehendes Vorbild des Meisters. Dasselbe dürfen wir auch in dem Verhältnis von Donatellos Madonna in den Wolken (Sammlung Q. A. Shaw) zu den Marmorreliefs bei G. Dreyfus (von Desiderio) und bei der Marquise Arconati annehmen; diesen lag wahrscheinlich ein anderes Werk des Meisters zugrunde, das ihnen noch mehr glich.

Als Regel dürfen wir also aufstellen, das alle diese, in der Ausführung oft mehr als mittelmäßigen Madonnendarstellungen, die in Komposition und Typen Donatello verraten, direkt auf Vorbilder Donatellos zurückgehen, sei es daß sie nach seinen Werken gearbeitet oder über solche Arbeiten abgeformt wurden, oder daß sie wenig veränderte Nachbildungen danach sind, und daß nur da, wo auch in der Erfindung und Raumdisposition der Geist Donatellos fehlt, wir es mit schwächlichen Erfindungen oder Umbildungen der Schüler und Nachfolger zu tun haben. So ist es der Fall mit der Madonna am Altar der Sakristei in S. Lorenzo, die vielleicht Buggianos Werk ist, mit der säugenden Madonna der Sammlung von Beckerath, mit der Maria mit dem segnenden Kinde (Tosk. Bildw. Taf. 184) und vor allem mit den zahlreichen Paduaner Tonmadonnen, die auf Bellano, Minelli u. a. zurückgehen. Aber auch unter diesen ist selten ein Stück, das nicht „seines Geistes einen Hauch verspürt“ hätte.

[1]) Das Exemplar, das an einer Straßenecke in Verona angebracht ist, ist eine Nachbildung wie alle anderen in Ton, Stuck und carta pesta. Es ist von dem Kopisten mit zwei der spielenden Engel des Santo zusammengestellt, die mit der Madonna gar nichts zu tun haben. Diese waren zu ihrer Zeit gerade so populär als jetzt und sind deshalb nicht selten damals schon kopiert worden. So sind sie z. B. als Dekoration an einem aus der Nähe von Verona stammenden fast gleichzeitigen Kamin angebracht, den jetzt Fürst Johannes Liechtenstein besitzt.

Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä.

Von Georg Habich (München)

Wie Hans Burgkmair aussah, darüber haben uns Hans Schwarz und Albrecht Dürer unterrichtet, am getreuesten aber der Meister selbst. Ein feinknochiger, gut umrissener Schädel, vergeistigte, ermüdete Züge, ein kluger, beseelter, aber etwas matter Blick: man vergißt ihn nicht leicht, diesen zart organisierten Kopf, der freilich eher einem dünnblütigen Stubengelehrten als einem schaffenden Künstler anzugehören scheint. Was wir an Bildnissen und Selbstbildnissen von Burgkmair besitzen, hat zuletzt Dörnhöffer in der Festschrift für Wickhoff (Taf. III) zusammengestellt und dabei das bekannte Material um eine — früher bald auf Jakob Fugger, bald auf Dürers Bruder Hans getaufte — Zeichnung von Albrecht Dürer in Oxford vermehrt. Wir besitzen also sichere Porträts Burgkmairs aus den Jahren 1517 (Selbstporträt in Kreidezeichnung, Hamburg), 1518 (Dürers Zeichnung in Oxford, Lippmann Nr. 396), 1518 bzw. 1519 (Medaille von Hans Schwarz, Berlin, Wien und München), und 1529 (Selbstbildnis mit der Frau, Wien, Gemäldegalerie). Die Schwarzsche Medaille kommt in sehr ungleichwertigen Exemplaren mit der Jahreszahl 1518 wie auch 1519 vor. Das Wiener Bronzestück, welches Dörnhöffer zitiert, hat durch ungeschickte spätere Überarbeitung gerade im Physiognomischen alle Feinheit eingebüßt. Von der ursprünglichen Lebendigkeit des Umrisses und der Modellierung gibt das Münchener Exemplar, ein altes Blei mit Spuren des schwarzen Firnislacks (Abb. 2), eine ungleich bessere Vorstellung.

Zu diesen Meisterbildnissen gesellt sich ein neues; bemerkenswert nicht nur um dessentwillen, den es vorstellt, sondern weil es von einem der größten Porträtisten aller Zeiten herrührt, von Hans Holbein dem Älteren. Es findet sich auf einem der beiden Altarflügel im Rudolphinum, die mit Holbeins vollem Namen bezeichnet sind und auf der Innenseite als Hauptdarstellungen den Tod der Maria und die Legende der heiligen Ottilie enthalten. Während jene keiner Erklärung bedarf, zeigt diese neben der Hauptfigur der heiligen Abtissin eine Episode, die bisher jeder Deutung spottete. Ein Mann in bürgerlicher Tracht und eine Frauengestalt von mädchenhaft jugendlicher Erscheinung halten gemeinsam über einem Paar Schragen ein Werkstück, das dem Wellbaum eines Mühl- oder Brunnenrades gleicht. Allerlei Handwerkszeug, das am Boden liegt, Winkelmaß, Maßstab, Axt, Richtschnur usw. deuten auf Zimmermannsarbeit. Der hagere, dünnbeinige Gesell im Vordergrund, offenbar der Zimmermeister, trägt nun unverkennbar die Züge Burgkmairs. Die dünne, lange Nase, die überhohe Stirn, das spitzige Kinn — alles wie auf dem Wiener Gemälde; der ungemein charakteristische, stark deformierte Mund mit den schmalen welken Lippen womöglich noch schiefer gezogen als dort; auch der scharfe Zug von der Nasenwurzel zum Mundwinkel, den die Medaille besonders betont, fehlt nicht, so wenig wie die schmalen, unter dem Jochbein tief eingesunkenen Wangen und der von Dürer so lebhaft hervorgehobene, stark entwickelte Kinnbacken. Alles in allem nichts weniger als eine Zimmermannsphysiognomie. Das Gegenteil von breitspuriger Kraftentfaltung, eine gewisse Gedrücktheit spricht sich vielmehr in der ganzen, ein wenig schneiderhaft anmutenden Figur aus, und auch



Abb. 1. H. HOLBEIN D. A.: Bildnis H. Burgkmairs. □

Ausschnitt aus Holbeins Altarflügel Legende der hl. Ottilie
Prag, Rudolphinum



Abb. 2. HANS SCHWARZ: Medaille auf H. Burgkmair 1518
München, k. Münzkabinett



Abb. 3. BURGKMAIR: Selbstbildnis 1529
Wien (Ausschnitt)



Abb. 4. HANS HOLBEIN D. Ä.: Legende der hl. Ottilie
Prag, Rudolphinum □

das Auge, das auf dem Wiener Selbstporträt etwas von dem treubesorgten Blick eines alten Bernhardiners hat, ist hier wie hilfesuchend zu der jugendlichen Partnerin erhoben.

Gute Bildnisse wirken allemal wie alte Bekannte. So fand sich denn auch schon Woltmann, der bereits die Frage nach der Person aufwarf, an ein bekanntes Gesicht erinnert; er sprach den Dargestellten als Jakob Fugger an. Dieselbe Verwechselung also wie bei der Dürerzeichnung, und um so auffallender, als die selbstherrliche Erscheinung des großen Kaufmanns mit dem bescheidenen Maler rein gar nichts gemein hat. Wie der Fugger sich präsentiert wissen wir; wissen auch, wie der alte Holbein ihn sah. Das lehrt die prachtvoll kompakte Profilaufnahme der Berliner Silberstiftzeichnung und noch eindrucksvoller das stupende Enface, das die beiden Blätter in Berlin und Kopenhagen festhalten. Nein, dieser starknackige, knochige Kurzschädel, der mit verhaltener Energie geradezu geladen scheint, ist mit dem kränklichen Langgesicht des reflektierenden Künstlers nicht gut zu verwechseln.

Von neuem entsteht die Frage: was stellt das Bild vor? — Der Vorgang rechts ist klar. Die heilige Ottilie im Äbtissinnengewand erlöst durch inbrünstiges Gebet die Seele ihres Vaters, des Herzogs Eticho vom Elsaß (nicht „eines Königs", wie der Prager Katalog schreibt) aus dem Fegefeuer. Das „Eidolon" schwebt in Gestalt eines nackten Menschleins, nur durch eine Fürstenkrone näher gekennzeichnet, aus dem flammenden Erdspalt hervor, um alsbald von einem Engel zu weiterer Beförderung himmelwärts in Empfang genommen zu werden. — Die Darstellung ist nicht vereinzelt. Israel von Meckenem hat die Geschichte in einem ziemlich unbeholfenen Blatt (B. 131) mit den ihm eigenen drastischen Mitteln erzählt. Er verlegt den Vorgang in die „Tränenkapelle", die an der Stelle des Wunders errichtet wurde und noch heute ein viel aufgesuchtes Wallfahrtsziel auf dem Odilienberg im Elsaß bildet. Ebenso gibt ein sogleich näher zu bezeichnendes fränkisches Altarwerk die Szene wieder. Dagegen schildert ein herrlicher, um 1480 entstandener Gobelin von oberrheinischer Arbeit mit einer zyklischen Darstellung der Ottilienlegende, der sich bis auf den heutigen Tag in dem von der Schwester der Heiligen, Adala, gegründeten Stift St. Stephan in Straßburg befindet, das Wunder in einer mit dem Prager Bild merkwürdig übereinstimmenden Komposition.[1]) Selbst das hübsche Stadtbild (nicht der Weiler Ehenheim, die Residenz Herzog Etichos, sondern wohl Straßburg ist gemeint) fehlt nicht; es füllt den Hintergrund wie auf dem Bilde in Prag.

Aber was sind das für weltliche Dinge, die Holbein da Freund Burgkmair hinter dem Rücken der Heiligen treiben läßt? — Die ungemein reichhaltige Literatur, deutsche wie französische, die sich mit der heiligen Ottilie und ihrer Verehrung auf dem Odilienberg beschäftigt und sich am vollständigsten in Pottharsts bibliotheca historica medii aevi (2) II. S. 1497 verzeichnet findet, weiß nichts von einem Begebnis, das sich auf die vorliegende Darstellung beziehen ließe. Das Rätsels Lösung kam mir nach langem Suchen und Fragen unerwartet aus einer entlegenen fränkischen Dorfkirche. In Mörsach, einem im Bezirksamt Feuchtwangen nahe bei Gunzenhausen gelegenen Dörfchen, befindet sich ein ansehnlicher Schnitzaltar, der nach gefälliger Mitteilung des Herrn Pfarrers Anton Nibler aus dem nahen Stifte Herrieden stammen soll und teils dem Ende des 15., teils dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehört. Die Flügel sind mit Malereien aus dem Leben der heiligen Ottilie, in 8 Feldern geschmückt. Darunter findet sich auch die fragliche Szene: die Heilige, noch ganz mädchenhaft, und ein Mann, wie auf dem Prager Bilde, mit dem Wellbaum beschäftigt. Im Hintergrund eine Mühle. Die Erklärung gibt eine Inschrift, die nach der von Herrn Pfarrer Nibler freundlichst revidierten Lesung folgendermaßen lautet: „Hie sant Otilia, die Heilig andechtig Jungfraw zart, Zoch ein kürze welbem (Wellbaum), das er lank genueg wart." — In der Tat eine Leistung selbst für eine angehende Heilige! — Ein frommer Zimmermann, so mag die aus der Volkserzählung wohl niemals in die Heiligenliteratur eingedrungene Legende gelautet haben, hatte sich bei der Zurichtung einer Mühlradwelle im Ausmessen geirrt und stand trübselig vor seinem mißglückten Werk, als die

[1]) Der Teppich ist zusammen mit einem anderen als Gegenstück gearbeiteten, auf die Vita der Äbtissin Adala bezüglichen Weberei, ebenfalls in St. Stephan befindlich, abgebildet bei Jac. v. Königshoven, Elsäss. u. Straßb. Chronik (Straßb. 1698), S. 515 in Kupferstichen von S. A. Seupel. Darnach wiederholt Forrer, Odilienberg (Straßb. 1899), Taf. XIII; vgl. auch Schricker, Kunstschätze im Elsass. Taf. 112.

junge Herzogstochter des Weges kam. Seine Jammermiene erbarmte sie; ihrer zarten Jugend ungeachtet ergreift sie das mißratene Werkstück und mit göttlicher Hilfe zieht sie das Holz in die gehörige Länge, nicht anders als wenn es Wachs wäre. Dem traurigen Handwerksmann, für den Holbein kein besseres Modell fand als seinen etwas grämlig dreinblickenden Kunstgenossen, hat sein Glauben geholfen.[1])

Die beiden Prager Tafeln sind seit Woltmann wenig beachtet worden. Ihr Platz im Werke des Meisters scheint noch nicht bestimmt. Was das Burgkmairporträt allenfalls für die zeitliche Bestimmung lehren kann, ist nicht allzuviel. Man könnte auf Grund der Tatsache, daß Meister Hans hier schon ein wenig ältlich, älter jedenfalls als auf der Dürerzeichnung und nicht eben viel jugendlicher als auf dem späten Selbstbildnis scheint, versucht sein, die Bilder in die Spätzeit Holbeins, in die Elsässer Jahre 1517—1524 zu setzen. Der Gedanke, die große, durch die Zuteilung des Lissaboner Madonnenbildes an den jungen Holbein neuerdings wieder vergrößerte Lücke zu füllen, ist lockend genug. Aber wer Bescheid weiß in der deutschen Porträtkunst dieser Epoche, wird solche Altersbestimmungen nach Bildern, Medaillen usw. nur mit größter Zurückhaltung wagen.

Freilich die Wahl des Gegenstandes, das Leben der elsässischen Landesheiligen, würde trefflich zu Holbeins Aufenthalt in Isenheim passen, und auch der bereits erwähnte Gobelin von St. Stephan, der geradezu als eine Vorstufe zu Holbeins Komposition gelten kann, ließe sich in diesem Sinne verwerten. Indes die Verehrung der berühmten Augen-Heiligen war unendlich verbreitet, vom Elsaß bis nach Prag, allwo sie schon seit 1354, da Kaiser Karl IV. der Domkirche einen Armknochen als Reliquie stiftete, eine Kultstätte besaß. Und in böhmischem Besitz fanden sich die beiden Altarflügel im Rudolphinum, laut Katalogvermerk, noch in Anfang des 19. Jahrhunderts. —

Aber all diese „tatsächlichen“ Momente wiegen nichts gegenüber der stilistischen Tatsache, daß die Prager Bilder auf einer Entwicklungsstufe stehen, die Holbein, als er nach Isenheim verzog, bereits längst überwunden hatte. Wenn die Figuren auch in der Bewegung fast völlig losgelöst sind von alter Befangenheit, so verschwinden die im übrigen noch recht altertümlich-gracilen Körper vielfach in der Überfülle der gotischen Gewandmotive. Und so reizvoll das Ornament- und Architekturwerk[2]) mit Renaissanceformen mit Balustern, Akanthus und Puttenköpfen spielt, diese zierliche Arkadenstellung ist noch keine Architektur in dem monumentalen Sinne des neuen Stils, sondern eben doch gotisches Astwerk, nur in die antikische Formensprache übersetzt. So wird also der Altar, von dem die Prager Flügel der Rest sind, in jene Zeit fallen, die für den alten Maler noch eine Werdezeit war, in die Jahre 1508 bis 1510. Hier erhält dann die leibhafte Erscheinung des eigentlichen Trägers des modernen Stils in dem Werk des alternden Meisters eine besondere Pointe: nicht eine zufällige Erscheinung ist sie für uns historisch Betrachtende, sondern ein Symbol für die große neue Kunstanschauung, die ja insofern etwas von dem Wunder der heiligen Ottilie hat, als sie das, was an der alten Handwerkskunst noch unzulänglich war, mit götterleichten Zauberkünsten streckte und ins rechte Maß brachte.

[1]) Die Erzählung ist, worauf mich G. Keyßner aufmerksam macht, wohl eine Analogiebildung nach einer der „Kindheitslegenden“, die den kleinen Jesusknaben einen vom h. Joseph für König Herodes hergestellten, aber zu schmal geratenen Thron mit seinen Kinderhändchen in die richtige Façon bringen läßt.

[2]) Fehlt hier auf Abb. 4. Vgl. kl. Bilderschatz III. 422 u. 423.

Das orientalische Italien

Von Josef Strzygowski (Graz)

Die Aufdeckung von S. Maria antiqua ist zum Kristallisationspunkt für die vom 5.—8. Jahrhundert auf römischem Boden nachweisbaren Denkmäler „byzantinischer" Art geworden. Es handelte sich dabei hauptsächlich um die Malerei. Neuerdings ist nun die Erschließung des Schatzes Sancta Sanctorum dazu gekommen. Was im liber pontificalis literarisch vor uns ausgebreitet wird, das läßt sich nun im Schrein Leos III. mit Händen greifen. Und wie wir die Dinge nun Stück für Stück ans Tageslicht ziehen, stellen sie sich dar als orientalischer Provenienz, zumeist herstammend aus den Allerwelts-Werkstätten von Jerusalem, die für jede Art von Pilger und Besteller arbeiteten, für Arme so gut wie für Reiche und Kirchenschätze. Wo bleibt denn solchen Zeugen orientalischen Massenimportes gegenüber Rom selbst, seine eigene Leistung auf dem Gebiete der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends? Ein neuer orientalischer Stoß kommt nach dem Beginn der folgenden tausend Jahre, an deren Ende wir selbst leben, von Süden her, die Cosmaten sind seine Träger. Was wir in ihren Hauptwerken, den Klosterhöfen von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo auf römischem Boden so fremdartig empfinden, das ist die farbige Pracht der islamischen Welt. Von Sizilien wandert diese Art hinauf bis über Rom hinaus, ein Vergleich des Klosterhofes von Monreale und seinem Brunneneinbau mit dem Löwenhofe der Alhambra legt diese Beziehung ebenso nahe, wie ein Blick auf die farbigen Steinintarsien in Sizilien selbst dann drüben in Kairo und der gesamten islamischen Welt mit den bekannten Schöpfungen der Cosmaten.

Wie dieser Südstrom so hatte schon Jahrhunderte vorher ein Nordstrom Elemente orientalischer Schmuckkunst über den italienischen Boden bis hinunter nach Rom verbreitet, so daß die Fluten von Nord und Süd nacheinander gerade über der ewigen Stadt zusammenschlagen. Denn was Goten und Longobarden aus dem Osten über die Alpen mitbringen, der Goldschmuck mit Glasemail und allerhand plastische Ornamente, ist zum guten Teil orientalisches Lehngut. Erst nach dem Abstoßen dieser Völkerscharen entwickelt der Norden seine eigenartige, zur Flächenfüllung bestimmte Tierornamentik. Und da die Moslim wie die Germanen vom selben Zentrum empfangen, so kann man auf den Kirchengeräten in Stein, den Kanzeln, Altären und Baptisterien in Nord und Süd von Italien dieselben Ornamente ausgeführt finden, im Süden in der farbenfreudigen Technik des Islam, im Norden in der das Steinrelief ungewohnten Art der Barbaren. Nimmt man dazu, daß die Adria samt der gegenüberliegenden Küste dauernde Einfallstore für die orientalische Kunst blieben, nicht nur das an sich orientalische Unteritalien oder Ravenna und später Venedig, so drängt sich die Vorstellung eines orientalischen Italiens auf, die der Titel dieses Aufsatzes vorwegnimmt.

Freilich in den kunstgeschichtlichen Handbüchern findet man davon nichts, am allerwenigsten bei Venturi, der doch im Material wühlt, wie kein zweiter vor ihm. Es wird noch sehr lange dauern, bevor man sich an die neue Auffassung gewöhnen und dem Glauben absagen wird, als wenn Italien, durchaus oder auch nur vorwiegend auf

sich selbst gestellt, allmählich aus dem römischen Fahrwasser in das der Renaissance hinübergeglitten wäre. Die dazwischen liegende Zeit ist vielmehr für ganz Italien eine orientalische, sie dauert hier länger als im Norden, wo das Orientalische sehr bald den Dünger abgibt für die große germanische Bewegung der Gotik, die sich dann auf italienischem Boden zur Renaissance umbildet. Denn auch diese, wie man gern annimmt, spezifisch italienische Kunstblüte ist dem Keim nach von außen wachgerufen.

Ich will nun heute nicht von Kunstwerken reden, die im Gefolge der orientalischen Anregungen in Italien selbst entstanden sind, sondern von solchen, die man für italienisch ausgibt, trotzdem sie fertig aus dem Orient importiert sind. S. Marco in Venedig ist ja ein ganzes Museum dieser Art, über einzelne Stücke wie die Porphyrgruppen von zwei Männern in der Umarmung[1]) und die aus Acre herübergebrachten Pfeiler antiochenischer Art habe ich schon an anderer Stelle gehandelt.[2]) Die einen kommen aus der syro-ägyptischen, die andern aus der „hettitischen" Ecke, jener Ländergruppe, die, hinter Kleinasien liegend, Armenien, Mesopotamien und Nordsyrien umfaßt. Auch heute möchte ich die Aufmerksamkeit auf zwei Denkmäler derselben Provenienz lenken, auf die mesopotamischen Stukkaturen von Cividale und auf ein koptisches Möbel in Terracina.

1. Die persisch-hellenistischen Stuckornamente von Cividale.

Die ungemein sauber ausgeführten Stuckornamente von S. Maria in Valle zu Cividale sind allgemein als eine der reizvollsten Dekorationen Italiens bekannt. Im Rahmen der italienischen Kunst sind sie nicht unterzubringen. Die Parallelen müssen in weiter Ferne gesucht werden. An einem sehr abgelegenen Orte, dem syrischen Kloster der sketischen Wüste, steht eine Kirche aufrecht, deren Allerheiligstes in ähnlicher Art mit Stuckreliefs geschmückt ist. Ich habe darüber Oriens christianus I, S. 356f berichtet. Merkwürdig ist, daß schon im Grundriß beider Kirchen wenigstens ein verwandtes Motiv auftaucht. In Cividale muß auffallen die Art, wie der Chor gebildet ist (Abb. 1 und 2)[3]). Statt mit der üblichen halbrunden Apsis schließt S. Maria in Valle mit einer geraden Wand, vor die, durch Säulenstellungen getrennt, drei tonnengewölbte Räume gelegt sind, der mittlere breiter als die beiden seitlichen. Auch die Marienkirche des Deir es-Surjâni zeigt diese Einteilung[4]), nur sind die drei ähnlich tiefen Räume durch massive Mauern gesondert und mit Kuppeln gedeckt. Im Orient hat diese Chorgliederung nichts Auffallendes, auf italienischem Boden aber wird sie sofort als fremdartig empfunden. Ich möchte nicht versäumen, auf die Rolle hinzuweisen, die („Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte", S. 211 f.) Mailand und Oberitalien beim Übergang des gewölbten Kirchenbaues vom Morgen- nach dem Abendlande gespielt haben.

[1]) Beiträge zur alten Geschichte II (1902). S. 105 f.

[2]) Oriens christianus I (1902) S. 421 f.

[3]) Abb. 1—3 nach Mitt. d. K. K. Centralkommission IV (1859) S. 323 f.

[4]) Vgl. den Grundriß bei Butler, The ancient coptic churches of Egypt, I, 321 und Gayet, l'art copte 178.

Es ist bekannt, daß von der Stuckdekoration in Cividale nur ein kleiner Teil, jener der Eingangswand, erhalten ist. Auch im syrischen Natronkloster ist wohl kaum die ganze Ausstattung der Kirche, vielmehr nur deren Hauptteil, der Schmuck des mittleren Chorraumes, auf uns gekommen. Er umschließt drei Wände des rechteckigen Raumes und läßt gerade die Eingangsseite, die sich nach dem Querschiff öffnet, frei. Nur den Rahmen der hier eingefügten Falttüre schmücken in diesem dem Sanktuarium vorgelagerten Kirchenteile schöne Stuckornamente [1]); sie weisen darauf, daß vielleicht auch die anderen heute verwahrlosten und wiederholt übertünchten Räume der Kirche einst ähnlichen Schmuck aufwiesen. Trotzdem also die Bestimmung der erhaltenen Dekorationsteile in Cividale und im Deir es-Surjâni eine verschiedene ist, kann doch nachgewiesen werden, daß sich die Stuckverzierung in beiden Kirchen nach demselben Prinzip aufbaut. In keinem der beiden Fälle handelt es sich um die schon von der hellenistischen Kunst angewendete Stuckierung der Decke oder der Innenlaibungen von Archivolten, sondern um eine Gliederung der vertikalen Wandflächen durch horizontale Flachornamente in Streifen und dekorativ umrahmten Nischen — beides Motive, deren orientalischer Ursprung von vornherein wahrscheinlich ist.

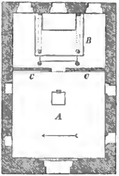
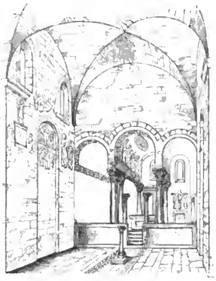
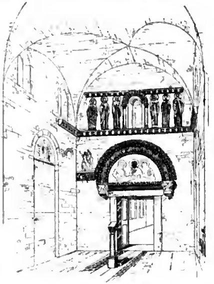


Abb. 1. Cividale, S. Maria in Valle: Grundriß


Abb. 2. Cividale, S. Maria in Valle: Innenansicht der Altarseite


Abb. 3. Cividale, S. Maria in Valle: Innenansicht der Eingangswand

[1]) Details Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 342, ganz rechts.



Abb. 4. Deir et Surjânî, ältere Hadrakirche
Stuckornamentik ▫



Abb. 5. Kairo, Tulun-Moschee: Stuckornamente

In Cividale (Abb. 3) muß auffallen, wie unorganisch der horizontale Figurenstreifen in den Schildbogen des Kreuzgewölbes eingefügt ist. Von den beiden Rosettenbändern, die den Streifen oben und unten abschließen, lief zwar das eine am Ansatz des Gewölbes um den ganzen Raum herum. An der Seitenwand links vom Eintretenden ist auch heute noch ein Stück der Fortsetzung erhalten; darauf steht zu Seiten einer Figurennische noch der untere Teil einer Halbsäule[1]). Das obere Band aber läuft sich im Gegensatz zum unteren an dem vorspringenden Zwickel des Kreuzgewölbes tot und läßt überdies oben eine in den Verhältnissen unschöne Lünette übrig. Es scheint mir undenkbar, daß diese Dekoration für die gegebene Architektur erfunden oder mit deren Typus überliefert sein könnte. Sie dürfte vielmehr ähnlich wie die Einteilung der Deckenmalereien in den römischen Katakomben als ein fertiges Schema importiert, d. h. recht und schlecht auf die gegebenen Verhältnisse angewendet worden sein.[2])

Will man sich davon überzeugen, daß diese Wandeinteilung auch organisch wirksam untergebracht werden kann, dann werfe man einen Blick auf Abb. 4, darstellend eine vom Comité de conservation des monuments de l'art arabe in Kairo veranlaßte Aufnahme des Haikals in der obengenannten Hadrakirche des Deir es-Surjânî. Man sieht in halber Wandhöhe den Ornamentstreifen, der unten durch ein breites Band abgeschlossen wird. Darüber sitzen rechteckige Felder mit exotischen Ornament-

[1]) Vgl. die Wlha-Aufnahme bei Rivoira, Le origini della architettura lombarda I, 109.

[2]) Davon, daß das Gewölbe jüngeren Ursprungs ist, kann m. E. nicht gut die Rede sein. Die Stuckdekoration nimmt durch Akanthusblätter in den Ecken auf den Ansatz der Rippen Rücksicht.

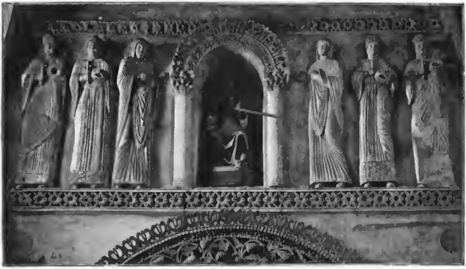


Abb. 6. Cividale, S. Maria in Valle: Stuckornamente, oberer Teil

füllungen; dazwischen kleinere mit geometrischen Mustern. Man beachte, daß diese letzteren heute geschlossene Fenster darstellen. Daraus erklärt sich der ganze Organismus. Das untere Band bildet die Fußbordüre dieser Fenster, die Ornamentfelder schmücken die Zwischenräume. Die Wand selbst steigt darüber noch hoch auf; es müßte genau untersucht werden, was von ihr alt ist.

Und nun zurück zu Cividale. Auch da (Abb. 6) erscheint zwischen den beiden Bändern und inmitten der Figuren eine Öffnung: sie dient heute einer spätgotischen Statue des hl. Benedikt zur Nische. Aber ursprünglich muß sie offen gewesen sein und bildete dann wohl ein Fenster. Man darf sich nicht dadurch beirren lassen, daß der Schmuck mit Säulen und Ornamenten für diesen Zweck ungewohnt ist, wir daher eher geneigt wären, die heutige Bestimmung dieses Rahmens passend zu finden. Ich könnte manche Analogien aus dem Oriente vorführen, will mich jedoch lieber darauf beschränken, ausführlicher ein einziges Beispiel heranzuziehen, das auch in Material und Technik unmittelbar neben Cividale zu stellen ist, die Stuckdekoration in der Moschee des Ibn Tulun zu Kairo. Die Moschee stammt aus den Jahren 877—879. Die sichtbaren Ornamente, Abb. 5, gehen zum mindesten dem Typus nach auf die Gründungszeit zurück. Man sieht, das Motiv der Nische von Cividale kehrt überall wieder, auch an dem Fenster links. Zu beiden Seiten erheben sich, in Stuck modelliert, Dreiviertelsäulen,[1] über deren Kapitellen ein fortlaufendes Friesband aus dem Spitzbogen in die Horizontale umbricht. Dieses Ornament umschließt wie in Cividale den

[1] Vgl. für den Ursprung dieses Motivs mein Mschatta, Jahrbuch a. a. O. S. 258.

Bogen, die Spitze überschneidet wie dort ein horizontales Band, das den oberen Abschluß des ganzen Fensterstreifens bildet. Die Grundeinteilung ist also zweifellos die gleiche, wenn auch die Details in Kairo sowohl wie im Natronkloster völlig von der Art von Cividale abweichen. Und doch gehen alle diese Stuckdekorationen auf ein und denselben Kunstkreis, das Ursprungsland dieser Schmuckart überhaupt, auf Mesopotamien, zurück. Dafür möchte ich hier im Hinblick auf Cividale den Beweis antreten. Für die Moschee des Ibn Tulun und das syrische Kloster ist das nicht mehr nötig; ich habe über beide bereits an anderer Stelle gehandelt. Die Moschee wurde von einem Christen aus Samarra bei Bagdad erbaut,[1] der Schöpfer der Stukkaturen des Deir es-Surjânî war wahrscheinlich ein Mesopotamier, den der Abt Moses von Nisibis in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts aus seiner Heimat mitbrachte.[2] Wie aber sollte ein Mesopotamier nach Cividale gelangt sein? Mit dieser Fragestellung kommen wir in ein Fahrwasser, in das ich schon 1901 mit „Orient oder Rom" eingelenkt bin und das ich neuerdings mit dem Abschnitt „Orient oder Byzanz" meiner Schrift über den serbischen Psalter[3]) zu neuer Strömung erweitert habe.

Einer der ersten Bearbeiter[4]) der Stuckornamente von Cividale, Eitelberger, meinte, daß ein Hauch der altrömischen Kunst auf ihnen ruhe; der byzantinische Typus sei da nicht vorhanden.[5]) Im Gegensatz dazu hat sie Cattaneo in das 12. Jahrhundert versetzt und gemeint, sie seien z. T. Kopien nach den Steinornamenten byzantinischer Künstler derselben Kirche aus dem 8. Jahrhundert.[6]) Ähnlich urteilt Zimmermann, der sie dem 13. Jahrhundert und der damals herrschenden antikisierenden Richtung zuschreibt.[7]) Besonnener sind die neuesten Bearbeiter. Rivoira hält den Bau für ein Werk der ravennatischen Schule des 8. Jahrhunderts,[8]) Venturi schreibt auch die Stukkaturen derselben Zeit und einheimischen Meistern zu.[9]) Es ist also wohl einem der Beurteiler eingefallen, an Rom, einem anderen an Byzanz zu denken, keinem aber, daß in diesen doch ganz eigenartigen Ornamenten Spuren einer versunkenen Welt vorliegen könnten, die im eigentlichen Orient zu suchen ist und den Schlüssel für die Entwicklung der spätrömischen sowohl, wie der byzantinischen und romanischen Kunst abgeben könnte. Hier hat die Kunstwissenschaft ein Tor aufzuschlagen, das bisher vollständig durch Schutt und Trümmer der Zeiten und die auf den Ruinen wuchernde Schulmeinung von der zentralen Bedeutung von Rom und Byzanz verrammelt war. Es wird die Zeit kommen, wo der Hinweis auf Kleinasien, Mesopotamien und Syrien

[1]) Vgl. meine „Koptische Kunst" Catalogue gén. du musée du Caire p. XXIV und Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 1904, S. 346; dazu jetzt Deutsche Literaturzeitung 1908, Sp. 106f.

[2]) Vgl. Oriens christ. I, 368 f.

[3]) Denkschriften der Wiener Akademie d. Wiss. LII (1906) S. 87f.

[4]) d'Orlandi, Il tempietto di S. Maria in Valle in Cividale, Udine 1858 kenne ich leider nicht.

[5]) Mitt. d. Zentralkommission IV (1859), S. 324.

[6]) L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa 96.

[7]) Oberitalische Plastik S. 166. Ebenso Kraus Gesch. S. 596 mit dem Zusatz, die Akten über diese Kirche und ihre Bilder seien wohl noch nicht geschlossen.

[8]) Le origini della architettura lombarda I, 110.

[9]) Storia dell' arte ital. II, 176.



Abb. 7. Cividale, S. Maria in Valle: Stuckornamente unterer Teil

als der Ursprungsländer byzantinischer sogut wie abendländischer Kunstformen nicht mehr mit einem Achselzucken abgelehnt, sondern als in der Natur der Kunstentwicklung liegend verstanden werden wird.

Nachdem ich die Verwandtschaft im Einteilungsprinzip der Stuckdekorationen von Cividale, Kairo und im Deir es-Surjânii hervorgehoben habe, will ich jetzt die (Abb. 6 u. 7)[1]) Ornamentmotive von Cividale näher ins Auge fassen. Sie wirken von vornherein fremdartig, nicht nur in ihrer Gestalt, die vielfach unantik ist, sondern vor allem deshalb, weil sich in ihnen mit der virtuosesten und saubersten Technik ein auf italienischem Boden ganz einzig stilgetreues Festhalten an der Komposition in der Fläche geltend macht. Damit geht Hand in Hand, daß die Friese wie Stoffbordüren rein farbig wirken. Eine Modellierung in Licht und Schatten, ein Undulieren der Flächen im Raume ist — wo nicht antike Traditionen nachwirken, wie in den Kapitellen und Perlschnüren, oder um des Effektes der zersprengten Hell- und Dunkelkontraste willen, wie bei den Trauben am Bogen unten — völlig ausgeschlossen. Der Stukkator stellt eine ebene Fläche her und sticht die Ornamente mit seinen Instrumenten tief aus oder unterschneidet sie derart, daß sie hell auf dem „Tiefdunkel“[2]) des Grundes erscheinen.

[1]) Nach Aufnahmen von Wlha.

[2]) Vgl. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 273 f.

Statt ferner die stehengelassene Masse, die das Ornament bildet, durchzumodellieren, wie es die Antike tut, furcht er sie in rein geometrischen Linien. Diese schwarzen Striche arbeiten der plastischen Wirkung der Ornamente noch mehr entgegen und verstärken den koloristischen Eindruck, den in Cividale im besonderen noch grünliche Glaskugeln hervorriefen, die in den Rosetten der Bordüren des Fensterstreifens (und ähnlich wohl auch in den kleinen Rosetten neben der Weinranke unten) saßen. Diese Handhabung der Plastik im farbigen Sinne ist genau die gleiche, wie ich sie an der jetzt in Berlin stehenden großen Mschattafassade aus dem Moab beschrieben und als das Werk mesopotamischer Meister nachgewiesen habe. Cividale hat aber selbst Mschatta gegenüber eine ganz hervorragende Bedeutung deshalb, weil es zeigt, in welchem Material und unter welchen Voraussetzungen die Komposition von Ornamenten im Tiefdunkel aufgekommen sein dürfte. In Mesopotamien sind bedeutendere Reste von Stuckdekorationen bis jetzt nicht nachgewiesen.[1]) Und doch muß diese Art Schmuck in den Ziegelbauten neben der Inkrustation mit Fayencen herrschend gewesen sein. Was in Mschatta, also auf syrischem Boden, in Stein übertragen auftritt, hat sich durch eine glückliche Fügung in Cividale in der originell mesopotamischen Technik bis in unsere Zeit gerettet, d. h., was wir in S. Maria in Valle vor uns sehen, ist technisch die Voraussetzung für die Entwicklung der Ornamentik von Mschatta sowohl, wie der vorgeführten Stuckornamente Ägyptens aus islamischer Zeit.[2]) Ich will damit kein absolutes chronologisches Urteil gefällt haben, wenn ich auch glaube, daß man mit den auf der Höhe virtuosester Schulübung stehenden Ornamenten von Cividale kaum bis in 8. Jahrhundert hinabgehen darf, auch wenn man annimmt, daß ein orientalischer Künstler, kein Einheimischer, der Schöpfer dieser Dekoration gewesen ist. Darin bestärken mich die einzelnen Ornamentmotive an sich.

Es liegt da eine sonderbare Mischung vor. Neben den antik gebildeten Fenstersäulen, dem halbantik im Tiefendunkel herausmodellierten Weinlaub und den Perlenschnüren finden sich Motive, die als heimisch heute nur noch in den alten Denkmälern Syriens bzw. Mesopotamiens nachzuweisen sind. Dahin gehören in erster Linie die Zinnenmotive, welche die beiden Bogen bekrönen. Unten über der Tür sieht man eine Folge von kleinen Bogen, die sich an den Enden einrollen, und eine durchbrochene Lanzettform in die Mitte nehmen; in die Bogenzwickel sind als Füllung Tropfenmotive gesetzt. Es spricht für die bewunderungswürdig solide Technik, daß keine dieser vollkommen frei herausgearbeiteten Bogenzinnen im Laufe der Jahrhunderte ausgebrochen ist. Das gilt auch für den Zinnenabschluß des oberen, des Fensterbogens. Da sind Blätter, die in der Form zwischen Akanthus und Palmette stehen, so ausgestochen, daß jeder Teil für sich herausgearbeitet ist: In der Mitte ein Dreiblatt auf hohem Stil,

[1]) Im Mschattasaale des Kaiser Friedrich-Museums sind seit einiger Zeit mehrere Stuckreliefs mit typisch sassanidischen Mustern ausgestellt. Obzwar in Paris erworben, stammen sie doch sicher aus Mesopotamien und geben wie die Tulun-Moschee und das Natron-Kloster das rein persische Gegenstück zu den mehr hellenistischen Ornamenten von Mschatta-Cividale.

[2]) Neuerdings sind auch Karolingische Stuckornamente zutage gekommen. Vgl. Stückelberg, die Ausgrabungen von Disentis. Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde VI, S. 489 f.

seitlich dieselben Stile oben nach außen eingerollt, dazwischen eine fünfblättrige Palmette.

Es ist hier kein Wort über den mesopotamisch-syrischen Ursprung des Zinnenmotivs an sich zu verlieren. Die Eigenart der vorliegenden Motive allein weist in diese Richtung. Die Bogenzinne oben deckt sich mit dem, was wir die phönikische Palmette nennen[1]) und ist tatsächlich noch in den syrischen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts überaus häufig, wenn auch zumeist in vereinfachter Form nachweisbar. Sie findet sich auch an Werken der Kleinkunst, die aus allerhand Gründen mit Syrien in Beziehung zu setzen sind. Darüber habe ich in meiner Mschatta-Arbeit, S. 277 f., gesprochen. Ebendort S. 285 f. war auch von der so eigenartig in Einzelteile aufgelösten Akanthuspalmette die Rede, die in Mschatta in den Hohlkehlen sitzt und Analogien auf sassanidischen Denkmälern hat. Sehr bezeichnend für die Verwandtschaft mit Mschatta sind ferner die Folgen kleiner Rosetten, die auf dem Türbogen in Cividale das Weinlaubornament flankieren. Genau die gleichen Vierpässe findet man an der Fassade aus dem Moab als Randornament, so durchgehends am oberen Rande des großen Zickzackfrieses[2]) und ebenso als Bordüre an allen sechsteiligen Rosetten der unteren Dreiecke.[3]) Es kann für den, der sich in die Ornamente von Mschatta eingelebt hat, kein Zweifel sein, daß die Stuckdekoration von Cividale nicht nur demselben Kunstkreise angehört, sondern womöglich dem Typus nach älter ist. Für die Schärfe des Formschnittes gibt es bis jetzt Parallelen nur unter den koptischen Kalksteinskulpturen Ägyptens[4]) und an der Fassade der Grabeskirche in Jerusalem.[5])

Es könnte nun jemand kommen und sagen, unter den Ornamenten von Cividale fänden sich Motive, die an Mschatta nicht vorkämen, und auch die sechs weiblichen[6]) Heiligen neben dem Fenster hätten im Osten keine Analogien. Was den ersten Einwurf anbelangt, so handelt es sich da um die charakteristischen zwei- bzw. dreistreifigen Bandornamente, die wir so gut aus den Resten der europäischen Funde aus der Völkerwanderungszeit und in Italien im besonderen aus der Longobardenskulptur kennen: Cattaneo hat letztere am ausgiebigsten zusammengestellt. An dem Fensterbogen oben, in der Laibung des Türbogens unten und auf dem Türsturz selbst sind solche Ornamente in Streifen verwendet. Am Türsturz begegnet auch die S-Folge, von der Cattaneo behauptet, sie sei nach dem longobardischen Vorbilde kopiert, das er als Fig. 40 abbildet. Derart können die Dinge auf den Kopf gestellt werden, solange man immer Rom oder Byzanz für die einzigen Quellen der Kunstentwicklung hält, und was dort nicht nachweisbar ist, eher als die Schöpfung von Barbaren ansieht, als daß jemandem einfiele, im Oriente danach zu suchen!

---

[1]) Perrot et Chipiez Hist. de l'art III, 129 f.

[2]) Detailskizze Jahrbuch S. 279, Fig. 54.

[3]) Details auf Tafel X und XI des Jahrbuchs.

[4]) Vgl. meine „Koptische Kunst“, Cat. gén. du musée du Caire, p. 45 f. und 72 f.

[5]) Orient oder Rom, S. 127f.

[6]) Vgl. dagegen die Deutung auf nur vier weibliche und zwei männliche Heilige bei Eitelberger, Mitt. d. C. C. IV, S. 322.

Die Bandornamentik ist im Kreise der Mittelmeerkunst mesopotamischen Ursprunges.[1]) Vom Euphrat und Tigris wandert sie den südlichen Weg mit den Pavimentmosaiken, den nördlichen mit der asiatischen Kleinkunst nach dem Westen. Was die germanischen Völker an Ornamenten nach dem Süden mitbringen und was dort auf Grund heimischer Anklänge rezipiert wird, geht zum guten Teil auf orientalische Anregungen zurück. In Cividale steht die mesopotamische Wurzel, nach der die Kunstwissenschaft im 20. Jahrhundert mit der größten Hingabe suchen muß, in einem erhaltenen Beispiele leibhaftig vor uns. Die Bandornamente zählen hier in zweiter Linie; an einem Hauptbeispiel der frühen persisch-islamischen Kunst, dem in Bagdad gearbeiteten Minbar von Kairuan, sind sie derart herrschend, daß eine ins einzelne gehende Monographie über dieses wertvollste Denkmal der Kunstentwicklung im ersten Jahrtausend uns in einer Weise über den Sachverhalt belehren wird, die für die Zukunft jeden Zweifel ausschließen dürfte.[2]) Das Vorkommen der S-Folge in Cividale hat seine Parallelen in den Ornamentbändern der ältesten vom Osten vordringenden Malereien und Mosaiken, die es meist als Streifenornament verwenden, während schon die altorientalische Kunst in Ägypten sowohl wie in Vorderasien und der mykenäischen Mittelmeerkunst es flächenfüllend benutzt haben.[3])

Und nun die sechs Heiligenfiguren. Sie stehen nicht vereinzelt. Ihre Parallelen sind in dem Vororte von Antiochia auf italienischem Boden, in Ravenna, zu finden. Es sind die Frauen der Prozession an der Oberwand von S. Apollinare nuovo und die Heiligenfiguren in Stuck an der Oberwand von S. Giovanni in Fonte, die das Feld einer vergleichenden Untersuchung eröffnen — vorläufig. Genauere Forschungen werden über das Gebiet der byzantinischen Elfenbeinplastik auf die hellenistischen Vorbilder des Orients führen.

II. Die koptische Truhe von Terracina.

Das Domkapitel von Terracina bewahrt eine Holztruhe, die 1906 auf der byzantinischen Ausstellung von Grottaferrata längere Zeit in der Nähe Roms zu sehen war.[4]) Erst da hatte ich Gelegenheit, das bekannte Stück genauer zu besichtigen. Von der Arbeit an den koptischen Altertümern herkommend, machte mir ein Blick auf gewisse technische Details wahrscheinlich, daß das an sich fremdartige Denkmal vom Nil aus an den Golf von Gaeta gelangt sei.

Die Vorderseite (Abb. 8) zeigt unten fünf Arkaden, oben vier, die einen kleineren Bogen in die Mitte nehmen; über ihm der Platz für das Schloß. Kapitell und Basis der

---

[1]) Vgl. meine Besprechungen von Salin, Die altgermanische Tierornamentik in der „Deutschen Literaturzeitung" 1905 Sp. 2896f. und von Hampel, „Die Kunst des Mittelalters in Ungarn", Monatshefte der kunstwiss. Literatur I (1905), S. 254.

[2]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst VIII (1907), S. 386f.

[3]) Vgl. Owen Jones, Grammar of ornament pl. X f., Perrot et Chipiez, Histoire VI passim.

[4]) Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata p. 182 f. Baldoria gibt die Maße im Archivio storico dell' arte II, 242 mit 1,05×0,67×0,58 m an.



Abb. 8. Terracina, Dom: Holztruhe, Vorderseite

Säulen sind im Gegensinn gleich, die Schäfte oben schräg geriefelt, wie die Bogen, die unten zusammen mit den Schäften geschuppt sind. Unter den Füllungen fällt in der Mitte unten Adam und Eva auf, die ihre Scham bedecken; zwischen ihnen steht vertikal emporgeringelt die Schlange. Sie wendet den Kopf Eva zu, hinter deren Fuß der Schwanz (?) sichtbar wird. Über der Gruppe eine Sphinx, rechts der Baum. Die Hauptgruppe kehrt ähnlich im griechischen Physiologus wieder. Wenn sich bestätigt, daß dieses in Aegypten entstandene Volksbuch mit dem Kapitel über die Schlange z. T. den Anlaß zu deren Einführung in den Sündenfall gegeben hat[1]), so wäre ihr Vorhandensein ein erstes Zeichen für die Herkunft des Kastens. In die gleiche Richtung scheinen auch die beiden Reiter im oberen Streifen zu Seiten des eine Schlange in den Klauen haltenden Pfauen zu weisen. Wie sie die Lanze herab in das Maul eines unter den Pferdefüßen liegenden Löwen richten, das ist die typische Art des koptischen Reiterheiligen.[2]) Die Deutung dieser Reiter ist, ob nun Christus oder Theodor oder (wie heute noch) der hl. Georg dargestellt wird, immer dieselbe: der Kampf des Guten gegen das Böse, im gegebenen Falle mit dem Zusatz: gegen das Böse, das durch den Sündenfall in die Welt gekommen ist. Diesen Kampf bedeuten ursprünglich auch die meisten der übrigen Arkadenfüllungen unseres Kastens, wenn sie in Terracina auch vorwiegend

---

[1]) Byzantinisches Archiv II, S. 23 u. 78, dazu „Eine alexandrinische Weltchronik“ S. 134.

[2]) Zeitschrift für ägypt. Sprache XL und Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria S. 21 f.



Abb. 9. Die koptische Truhe zu Terracina: Schmalseite links

dekorativ verarbeitet sind und Motive aufgenommen haben, die anderen Bedeutungskreisen entstammen. So erscheinen gerade auf der Vorderseite Dinge zusammengestellt, die eine einheitliche Deutung kaum zulassen. In den oberen Eckfeldern stehen sich zwei Kentauren ähnlich gegenüber wie auf dem Elfenbeinhorn von Jasz-Berény,[1]) das überhaupt die zahlreichsten Vergleichspunkte für unseren Kasten bietet. Wenn ihnen hier Tiere untergeschoben sind, so geht das wohl lediglich auf das Bedürfnis zurück, den Raum zu füllen. Das Tier (Pferd?) links zeugt allein durch seine Anordnung für diese formale Deutung und das Rind rechts wird nicht von dem Kentaurn, sondern von einem anderen Tiere überfallen, so daß der Kentaur außerhalb des symbolischen Bezuges auf den Kampf von Gut und Böse bleibt.

Ähnlich verhält es sich mit den vier Darstellungen neben Adam und Eva. Der Jäger im linken Felde, der seinen Bogen gegen den Rachen eines Wildschweines richtet, kehrt mit demselben kurzen Rock auf dem Elfenbeinhorn in Ungarn wieder,[2]) nur wird dort das Wild durch einen Hirsch vertreten. Dieselbe Figur auch auf dem Deckel des

[1]) Hampel, Altertümer des früheren Mittelalters in Ungarn II, S. 896. Die Zuteilung der Hörner an Byzanz ist schwerlich richtig. Sie stammen aus dem Nordkreise der mesopotamischen Kunst.

[2]) Hampel, S. 894, Fig. 14.



Abb. 10. Die koptische Truhe zu Terracina: Schmalseite rechts

angelsächsischen Runenkästchens im British Museum.[1]) Der Greif über der Jagdszene unserer Truhe hat mit dem Schützen wohl nichts zu tun. — Es folgt eine Gestalt in zottigem Rock mit Hörnern. Sie wehrt sich mit einem krummen Schwert gegen allerhand Tiere, vor allem einen Löwen, der sie anspringt und über dem oben ein Vogel angedeutet ist. Für letzteres Motiv könnte man wieder the francs casket heranziehen, etwa das Haus auf dem Deckel und das Allerheiligste von Jerusalem auf der Rückseite,[2]) wo Vögel ähnlich Raumlücken füllen. Bezüglich des Gehörnten liegt eine völlige Umkehrung der Kampfstellung vor; es fragt sich ob der Schnitzer dabei schon an den den Teufel oder noch an den Satyr gedacht hat. Der Satyr inmitten von Tieren war in Orpheus-Darstellungen üblich,[3]) bei den Kopten erhielt sich auch die Verfolgung eines Mädchens[4]) und in Giebelreliefs der Kampf des Pan mit Tieren.[5]) Rechts vom Sünden-

[1]) Bekannt unter dem Namen The Francs casket. Vgl. die Monographie von Viëtor, Taf. I.

[2]) Viëtor, Das angelsächsische Runenkästchen aus Auzon, Tafel I u. V.

[3]) Zeitschrift des Deutschen Palästinavereines, XXIV, 139 f.

[4]) Strzygowski, Koptische Kunst Nr. 7292 b und Berlin K. F.-Museum Nr. 1101.

[5]) Koptische Kunst Nr. 7292. Vgl. auch das Isisrelief der Domkanzel zu Aachen. Strzygowski Hell. u. koptische Kunst, S. 47.



Abb. 11. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum
Brett mit Kufischer Inschrift

fall sieht man hinter einem gesattelten Greifen einen Mann, der einen Zweig über den Kopf gelegt trägt und darüber wieder die Andeutung eines Vogels. Ich durchschaue diese Kombination nicht, möchte aber auf die ähnlich rätselhaften Reiter auf einem der Goldkrüge von Nagy-Szent-Miklos verweisen,[1]) die übrigens von einem ähnlichen Schuppenornament umrahmt sind, wie unsere Arkaden. — Schließlich folgt am rechten Ende des unteren Streifens der Vorderseite ein Mann, der eine Schlange niedertritt und zugleich eine andere mit der Lanze trifft. Über ihm ein heraldisch behandelter Adler. Der nach Psalm 90, 13 auf Löwen und Drachen tretende Christus ist die bekannteste Parallele für dieses Motiv des Kampfes von Gut und Böse. Der Typus setzt sich in der bildenden Kunst von Aegypten aus im Anschluß an Horus durch, der, auf Krokodile tretend, schädliche Tiere fernhält.[2])

Die Seitenwände (Abb. 9 und 10) der Truhe von Terracina sind nicht minder interessant, obwohl die menschliche Gestalt nur noch einmal rechts in der unteren Reihe vorkommt. Dargestellt ist der bärtige Mann mit langem Haar und kurzem Rock, das Schwert gegen einen Löwen zückend, unter dem ein Vogel erscheint. Daneben ein Löwe über einem Wildschwein[3]) und andere Tiere. Von besonderer Bedeutung sind die Füllungen darüber. Links ein Tier mit Menschenkopf, dessen Schwanz in einen Tierkopf übergeht, eine Mischbildung, die, schon der Antike bekannt, noch auf islamischen Denkmälern der Seldschukenzeit auftritt.[4]) Die Verbindung mit den Schlangen und dem Rinde in unserem Relief ist ebenso freie Kombination wie die verschiedenen Tierkämpfe, die in den übrigen Feldern auftauchen: Adler und Hirsch mit Schlange, und auf der linken Schmalseite: Greif und Löwe, heraldischer Adler und Tier, Löwe und Kameel, doppelköpfiges Tier, dessen Schwanz abermals in einem Tierkopf endigt (Cerberus?), mit Bär und Schlange. Es hätte gar keinen Zweck an dieser Stelle eingehender bei diesen Bildern des Tierkampfes zu bleiben. Sie gehören zum Hauptbestande der

[1]) Vgl. Hampels Monographie S. 7 f.

[2]) Neroutsos-Bey, L'ancienne Alexandrie p. 48 f.

[3]) Über die Beliebtheit dieses Tieres in der koptischen Kunst vgl. meinen Catalogue, S. XVI, 54 f. und 128.

[4]) Sarre im Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, 180 f.

großen internationalen Kultur des frühen Mittelalters, die im Oriente wurzelt. Ihre spezifisch ägyptische Färbung bekommen sie einmal negativ durch das Fehlen des Lebensbaumes, der im Nordkreise des Orients selten fehlt und positiv durch das Ornament und die Technik der Ausführung, endlich den auffallend primitiven Stil der Gestaltwiedergabe, die freilich den trefflich dekorativen Gesamteindruck nicht stört.

Von der Bildung der Säulen an der Vorderseite war schon die Rede. Die Anwendung der Kapitellform für die Basis findet sich auch in armenischen und byzantinischen Handschriften, deren Ornament von Persien aus angeregt ist, und setzt sich mit dem Glockenkapitell auch in der Architektur durch, so in fatimidischer Zeit in Ägypten. Das Kapitell selbst und die Querriefelung kehrt sehr häufig auf koptischen Grabstelen wieder.[1] Auf den Seitenflächen fehlen die Säulen, das Rippen- und Schuppenornament ist da in fortlaufenden Bändern durchgeführt, die ebensowenig eine struktive Bedeutung haben, wie die rein rahmenden Profile von Mschatta oder an syrischen Kirchen. Die Fassade der Grabeskirche in Jerusalem gibt Anlaß, sich solche Umrahmungen monumental verwendet vorzustellen.[2]


Abb. 12. Paris, Louvre: Steinpfeiler aus Bawit

Die zehn Felder der Vorderseite und die je vier Felder der beiden Schmalseiten sind als Ganzes umrahmt von einem flachen Bande auf dem mit der Punze eine Doppelreihe kleiner Löcher geschlagen ist. Ähnlich sieht man auf den Tierkörpern kreuzförmige Sterne und auf einzelnen Gewändern halbkreisförmige Schnitte aufgetragen.[3] Venturi hat diese Art Schmuck auch auf Altsachen der Völkerwanderungszeit beobachtet[4], mir sind sie ganz geläufig von koptischen Holzmöbeln. Als Beleg bilde ich ein früharabisches Brett etwa des 9. Jahrhunderts ab, das ich in Kairo für das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin erworben habe. (Abb. 11.)[5] Man sieht, daß diese gepunzten Doppellöcher ursprünglich einen Perlstab bedeuten. Daneben kommen Winkelfolgen in den Vertikalkasten vor. Diesen entsprechen auf der Truhe von Terracina die ausgestochenen Bogenfolgen, mit denen das breite Rankenband am Ende der Truhenflächen nach innen abgegrenzt wird. Auf diesen Eckpfosten sieht man gefiederte, weinlaubartige Blätter — zwei Lappen scheinen verkümmert —, die von Doppelstielen in Herzform umrahmt werden. Auch für dieses Ornament liegt die Parallele auf koptischen Denkmälern vor. Ich bilde hier einen von

[1]) Crum, Coptic monuments pl. XLV f.

[2]) Orient oder Rom, Taf. VIII.

[3]) Vgl. damit die Goldmuster auf der Marientafel des Diptychons von Theben. Strzygowski, Hellenist. und koptische Kunst, S. 87.

[4]) Storia dell' arte II, p. 100.

[5]) Nr. 333 meines Inventars, 76,5×19 cm groß. Die Kufische Schrift gibt eine Stelle der 112 Sure. Vgl. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1904, S. 311.

zwei Steinpfeilern ab, die ich noch in einem Hause in Bawit in Oberägypten photographierte; sie sind inzwischen in den Louvre gekommen. (Abb. 12.) Auf der Vorderseite oben waren Heilige dargestellt, darunter das ägyptische Wedelornament.[1]) An der Seite dieser Pfeiler findet man in der gleichen Relieftechnik das von Doppelstielen umrahmte Weinlaub in vertikaler Folge wie auf der Truhe von Terracina ausgearbeitet. Daß die Blätter nach unten statt nach oben laufen und die ganze Steinarbeit sauberer ausgeführt ist, tut unserer Konstatierung keinen Eintrag.

Baldoria, der erste Bearbeiter der Truhe nahm sie für die freie, nicht vor dem 8. und nicht nach dem Ende des 9. Jahrhunderts ausgeführte Kopie einer anderen, die sicher im Orient ausgeführt und durch die Byzantiner nach Italien gekommen war.[2]) Molinier[3]) datierte sie ins 10. Jahrhundert, Zimmermann[4]) ins 11., Muñoz gar ins 13. Jahrhundert.[5]) Letzterer trat zugleich für den orientalischen Ursprung ein. Entgegen diesen Meinungen geht Venturi noch über Baldoria hinaus, indem er die Truhe dem 7. Jahrhundert zuweist und annimmt „che qui sulla cassa siasi sbizzarrita la fantasia nordica d'un artista idolatra".[6]) Er spricht sich gegen die symbolische Deutung der Darstellungen aus, und meint, nicht Adam und Eva, sondern Gestalten aus dem Kreise Odins, „Askr ed Embla, ossia Lift e Lifthrasin suo sposo, sotto l'alato toro androcefalo" sollten dargestellt sein. Nirgends begegneten christliche Züge; auch habe die eigenartige Darstellung der Schlange im Sündenfall als Sphinx keine Parallelen. Venturi findet zweimal den Raben Odins dargestellt und immer wieder die den Longobarden heilige Schlange. Alles das gemahne an miti nordici, leggende odiniche. Joseph Sauer schließt sich Venturi darin an,[7]) daß die Tiergestalten rein dekorativ, nicht symbolisch zu deuten seien. Das Werk stamme aus einer Übergangskunst, d. h. noch aus der Zeit vor dem Einströmen eines symbolischen Gehaltes; selbst die Deutung der sog. Adam und Eva hätte er (Sauer) noch mit kräftigeren Fragezeichen versehen.

Die Herren kommen alle von der Forschung auf abendländischem Gebiete her und können meines Erachtens deshalb der Truhe von Terracina nicht gerecht werden. Ihre Auffassung mag berechtigt sein einem Denkmale wie dem in Clermont-Ferrand gefundenen Runenkästchen, dem Franks casket gegenüber; dem Orient dagegen ist der abergläubische Symbolismus durchaus geläufig und auch die Verbindung mit Adam und Eva hat nichts Auffallendes. Vollends irrt Venturi — und so auch schon Baldoria — wenn er in der Sphinx über den Köpfen von Adam und Eva die Schlange dargestellt sieht. Diese kommt zwar öfter (vor und nach dem Sündenfall) als vierfüßiges Tier vor,[8]) so in den Oktateuchen, hier aber ist sie als richtige Schlange gegeben. Die Herren

[1]) Vgl. meine koptische Kunst, S. 457 und über Bawit S. 70 und 117 f.

[2]) Archivio storico dell' arte II (1890), S. 247.

[3]) Le meuble du moyen âge.

[4]) Oberitalienische Plastik. S. 16.

[5]) L'art byz. à l'exposition de Grottaferrata, p. 186.

[6]) Storia dell' arte II, 107 f.

[7]) Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1905, S. 314.

[8]) Vgl. dazu jetzt das in Babylon gefundene Fabeltier aus buntglasierten Ziegeln. Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft und Die Woche 1908, S. 164.

haben sie, die sich zwischen Adam und Eva emporringelt, mit dem Baum verwechselt, der hinter Eva erscheint. Die Sphinx hat wahrscheinlich mit Adam und Eva ebensowenig etwas zu tun, wie der Greif mit dem Jäger oder der Adler mit dem Schlangentöter; sie scheint mir lediglich raumfüllend eingeschoben und kann daher auch nicht als Vorläufer der im Norden nach dem 13. Jahrhundert üblichen Art genommen werden.[1])

Die auffallend primitive Art der Gestaltwiedergabe an unserer Truhe hat für den, der mit koptischen Denkmälern gearbeitet hat, nichts Fremdartiges; gerade sie berührt ihn vielmehr wohlbekannt. Setze ich voraus, daß solche Truhen aus Cypressenholz von den Klöstern Ägyptens exportiert, oder von Pilgern sonst aus der Heimat des hl. Menas nach dem Abendlande gebracht wurden, dann wundert mich nicht, wenn bei Bearbeitung einer alexandrinischen Weltchronik vom Anfange des 5. Jahrhunderts die Verwandschaft des gegenständlichen Cyclus mit dem Runenkästchen von Clermont-Ferrand auffallen konnte.[2]) Dieses Franks casket steht zweifellos der Truhe von Terracina nahe; wahrscheinlich wurde es durch einen ähnlichen Kasten koptischer Provenienz angeregt, auf dem entsprechend der Weltchronik neben der Anbetung der Könige und dem Überfall auf Susanna noch die Zerstörung Jerusalems durch Titus und die Zerstörung Ilions dargestellt war.[3]) Auf diesem koptischen Kasten dürften auch ähnlich wie auf dem von Terracina die Köpfe der Männer mit langem Haar und vorgebogenem Spitzbart gegeben gewesen sein, eine Manier, die ich mir gut aus dem Satyrkopf entstanden denken kann. Ich verweise auf das Fragment eines Orpheusgiebels im Kaiser Friedrich-Museum, das ich in Mallawi (Aschmunein) aufgefunden habe.[4]) Die Datierung der Truhe von Terracina anlangend, würde ich für das 7. bis 10. Jahrhundert eintreten. Die oben wegen der Punziertechnik herangezogene Holztafel dürfte dem 9. Jahrhundert angehören. Das Schuppenmotiv als Randstreifen findet sich auch noch auf einer koptischen Schüssel aus Bronzeblech im Ägyptischen Museum zu Kairo, die Achilleis darstellend. Sie dürfte kaum nach dem 8. Jahrhundert entstanden sein.[5])

Der Import koptischer Sachen nach dem Norden kann als feststehende Tatsache gelten, seit ich die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen als ägyptisch erwiesen habe.[6]) Auch das aus Rom in den Louvre gelangte Elfenbeindiptychon mit der Darstellung Konstantins als Glaubensheld stammt ja wahrscheinlich aus Alexandria und befand sich ursprünglich am Rhein.[7]) Solche durch Pilger, Mönche und Kaufleute eingeführte Kunstwerke haben aber freilich lange nicht den Einfluß auf die Entwicklung der Kunst in den dunklen Jahrhunderten zwischen der Völkerwanderung und dem Jahre 1000 gehabt wie die direkten alten Beziehungen der Germanen zu den asiatischen Märkten und die Anregungen, die von seiten des christlichen und islamischen Orients und zwar von Künstlern aus dem Osten bis hinüber nach Spanien gleichmäßig zu Wasser

[1]) Vgl. Schmerber, Die Schlange des Paradieses.
[2]) Vgl. Deutsche Literatur-Zeitung 1904, Sp. 327.
[3]) Vgl. meine alexandrinische Weltchronik S. 137, fol. 24b und S. 142 fol. 56a.
[4]) Nr. 1105 meines Inventars. Eine Abb. Zeitschr. d. Dtsch. Palästina-Vereines XXIV, S. 148.
[5]) Nr. 9039. In meinem Catalogue „Koptische Kunst", S. 257.
[6]) Hellenistische und koptische Kunst S. 19 f. Der Dom zu Aachen, S. 29 und 5 f.
[7]) Ebenda S. 19 und 68, Aachen S. 48.

und zu Lande ausgeübt wurden. Das Museum in Burgos besitzt ein Elfenbeinkästchen mit kufischen Inschriften, worauf ein ähnlicher Cyklus von Tier- und Tierkampfdarstellungen dekorativ ausgesponnen ist, wie auf der Truhe von Terracina. Auch der Reiter und der Bogenschütze fehlen nicht. Es hat, glaube ich, keinen Anstand sich orientalischen Kunsthandwerker auch in christlichen Gebieten tätig zu denken wie in Germigny-des-Près oder später beeinflußend in den Vorsetzblättern des Echternacher Codex zu Gotha oder noch später an den Kirchen von Wladimir und Jurjew Polskij. Ich führe diese wenigen Beispiele von hunderten an, weil es vielleicht gut ist, im Augenblick wieder einmal ausdrücklich an die Sachlage zu erinnern.[1] Die Monumenta artis Germaniae werden, wie ich schon vor Jahren für die Kgl. Museen in Berlin aussprach,[2] diesen Fundamenten der abendländischen Kunstentwicklung Rechnung tragen müssen.[3] Das Kaiser Friedrich-Museum hat durch Einrichtung der um Mschatta gruppierten christlich-orientalichen und islamischen Sammlung einen energischen Schritt in dieser Richtung getan und fängt ja jetzt erfreulicher Weise auch an, die klaffende Lücke durch Erwerbung germanischer Altsachen auszufüllen.[4]

---

[1]) Ich kenne longobardische Handschriften, deren Schmuck direkt von koptischen Malern ausgeführt sein könnte. Was Muñoz, L'art byz. à l'exposition de Grottaferrata 75 f. beobachtet hat, liegt daher viel komplizierter als er es sah. Vor allem muß auch mit dem eigenem auf dem nördlichen Wege mitgebrachten orientalischen Geschmack der Longobarden gerechnet werden.

[2]) Deutsche Literatur-Zeitung 1905, Sp. 2896.

[3]) Vgl. auch G. Humann, Repertorium f. Kunstwiss. XXV (1902) gl. S. 9 f. und die Bibliographie der Byzantinischen Zeitschrift, passim.

[4]) Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen XXIX, S. 39 f.

Die Wappen Peter Apians von Michael Ostendorfer

Von Campbell Dodgson-London

Über die in verschiedenen Exemplaren des Hauptwerks Apians, Astronomicum Caesareum (Ingolstadt, Mai 1540, fol.) vorkommenden Varianten des Holzschnittwappens des Autors herrscht noch in der deutschen Fachliteratur vollkommene Unklarheit. In den mir bekannt gewordenen Exemplaren des Prachtwerkes kommen nämlich vier verschiedene Wappen entweder einzeln oder in verschiedenen Kombinationen vor. Zwei von diesen, je ein größeres und ein kleineres Wappen, sind von Rud. Weigel erwähnt, der das Verdienst hat, ein schönes Werk Ostendorfers in die Literatur eingeführt zu haben.[1]) Seitdem wurde stets nur ein Wappen beschrieben, und zwar das hier (Abb. 2) stark verkleinert reproduzierte große Wappen mit dem Monogramme Ostendorfers.[2]) Da weder Passavant noch Nagler bekannt war, daß dieser Holzschnitt von einem anderen, ebenfalls großen und schönen Blatte desselben Künstlers zu unterscheiden sei, läßt die von diesen Autoren gegebene Beschreibung sowohl an Vollständigkeit wie an Genauigkeit viel zu wünschen übrig. Keiner der beiden erwähnt zum Beispiel einen Unterschied zwischen dem einköpfigen und zweiköpfigen Adler. Die Unterschrift ist bei Passavant nur teilweise, bei Nagler ungenau zitiert. Passavant gibt sogar als Befindungsort das falsche Buch an, nicht das Astronomicum Caesareum sondern das 1533 (nicht 1540) in Ingolstadt erschienene Instrumentbuch, welches Weigel unter der vorhergehenden Nummer, ebenfalls am falschen Ort genannt hatte. Diesen letzten Irrtum Passavants hat Nagler freilich vermieden.

Erst in einer den meisten Kennern des deutschen Holzschnittes wahrscheinlich unbekannten französischen Zeitschrift sind alle vier Wappen erwähnt; auch hier, da der Verfasser mehr bibliographische als ikonographische Zwecke verfolgt hat, fehlt jede Beschreibung, die einem Leser helfen könnte, ohne die betreffenden Holzschnitte vor Augen zu haben, den einen von dem anderen zu unterscheiden. In seiner ausführlichen und genauen Bibliographie der Werke Apians[3]) erwähnt der Genter Gelehrte F. van Ortroy die verschiedenen mir bekannten Varianten des Astronomicum bis auf eine vollständig; daß gerade diese fehlt, ist um so mehr überraschend, da sie in einer von v. Ortroy zitierten Quelle, Weigels Kunstkatalog, Nr. 19450 bereits beschrieben ist.

Die vier Holzschnitte stellen je in zwei sehr verschiedenen Größen das alte und das neue Wappen Apians dar. Am 24. Juli 1541 wurde der Ingolstädter Astronom

[1]) Kunstkatalog, 1853, Nr. 19450.

[2]) Passavant, Peintre-Graveur, III, 313. 15. Nagler, Monogrammisten IV, S. 642, Nr. 27.

[3]) Bibliographie de l'œuvre de Pierre Apian, par M. F. van Ortroy, de l'université de Gand. Le Bibliographe Moderne, Paris, 1901, V. 89, 284. Das Astronomicum Caesareum ist S. 327, Nr. 112 beschrieben. Diese gründliche Studie ergab, um von anderen Werken Ostendorfers zu geschweigen, auch über einen Holzschnitt Hans Sebald Behams willkommenen Aufschluß. P. 1238 nämlich, dessen Provenienz Pauli nicht entdeckt hatte, befindet sich in drei bei Egenolff in Frankfurt a. M. 1532, 1537 u. 1544 erschienenen Ausgaben der Underweisung aller Kaufmanns Rechnung, von P. Apian (van Ortroy, Nr. 68, 69, 71).

von Karl V. in den Adelsstand erhoben; es wurde ihm bei dieser Gelegenheit statt des ursprünglichen, einköpfigen Adlers als neues Wappen der zweiköpfige Adler seines kaiserlichen Schülers und Mäcens verliehen. Da das Astronomicum Caesareum schon seit mehr als einem Jahre erschienen war, konnte das neue Wappen (Abb. 2), sobald es dem Format des Buches entsprechend in Holz geschnitten war, in den noch vorrätigen Exemplaren das alte (Abb. 1) ersetzen; den Besitzern der schon verkauften Exemplare wurde wahrscheinlich das neue Schlußblatt als Ergänzung geschenkt, auf dem das neue Wappen in kleinem Format neben dem alten, ebenfalls kleinen, oben gedruckt steht (Abb. 3), während unten das im Namen des Kaisers ausgestellte Adelsdiplom abgedruckt ist. Je nachdem das große, bezw. kleine alte Wappen durch das große neue Wappen bezw. das Schlußblatt mit den beiden kleinen nebeneinander ersetzt wurde, oder keine Veränderung erlitt, variieren die heute vorhandenen Exemplare des Prachtwerkes.

Ich lasse hier eine Aufzählung der vier Holzschnitte in der wahrscheinlichen Reihenfolge ihrer Entstehung folgen; die Abbildungen überheben mich einer genauen Beschreibung des jeweiligen Inhalts. Als Befindungsorte führe ich nur diejenigen an, welche ich bestimmt verantworten kann.[1])

1. Kleines altes Wappen, mit einköpfigem Adler, rund in einem Kranze. 100:105.
   a) Allein, mit gedruckter Überschrift, Insignia Petri Apiani Mathemat. Ingolstadien̄. Berlin, Kupferstichkabinett (Buch). Vgl. Weigel, Nr. 19450.
   b) Neben Nr. 3, wie hier abgebildet. London, Sammlung des Herrn Max Rosenheim. (Abb. 3).
2. Großes altes Wappen; innerhalb der ornamentalen Einfassung die xylographische gotische Unterschrift, Insignia Petri Apiani (Abb. 1). 402×288. Nur bei v. Ortroy erwähnt. Abgebildet als Ex-libris bei Warnecke, Bücherzeichen des XV. und XVI. Jahrh., I. Heft, Nr. 8.
   a) Allein. London, British Museum.
   b) Nebst den Nrn. 1 und 3 zusammen. London, Sammlung Rosenheim.
3. Kleines neues Wappen, Nr. 1 fast durchaus ähnlich, nur mit hellem Hintergrund. 105:105. Kommt stets neben Nr. 1 abgedruckt vor. Nur bei v. Ortroy erwähnt.
4. Großes neues Wappen, mit Ostendorfers Monogramm. Pass. 15, Nagl. 27. (Abb. 2) 349×289. Außerhalb der einfachen Einfassung die in der genauen Breite des Holzschnittes mit beweglichen Typen gedruckte Unterschrift, INSIGNIA PETRI APIANI SACRI PALATII CO^IS.

   Brüssel, Observatoire Royale;[2]) nach v. Ortroy auch in zwei Exemplaren der Pariser Nationalbibliothek (Inv. Rés. V. 220, 221). Berlin, Kupferstich-

[1]) Ein Verzeichnis der in öffentlichen Bibliotheken befindlichen Exemplare bei v. Ortroy, a. a. O.

[2]) Prof. H. Hymans war so freundlich, dieses Exemplar für mich zu untersuchen, und den (kolorierten) Holzschnitt nebst Unterschrift photographieren zu lassen. Die der Abbildung als Vorlage dienende Photographie des nicht kolorierten Exemplares in Berlin verdanke ich meinem Freunde, Dr. Elfried Bock.



Abb. 1. Altes Wappen Apians, von M. Ostendorfer

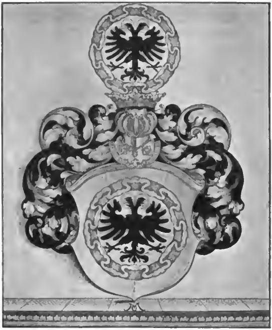


Abb. 2. Neues Wappen Apians, von M. Osterdorfer

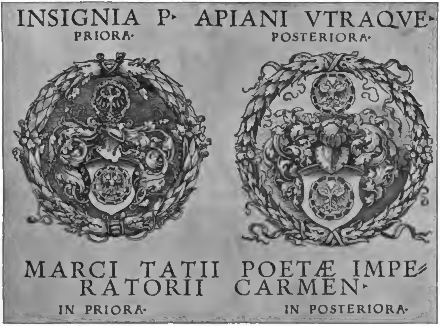


Abb. 3. Das alte und neue Wappen Apians

Kabinett, loses Blatt, 1907 erworben, mit beschnittenem Rande, daher ohne Unterschrift.

Von diesen vier Holzschnitten ist nur einer, Nr. 4, durch Bezeichnung als ein Werk Ostendorfers beglaubigt. Nr. 2 darf m. E. mit gutem Grunde demselben Meister zugeschrieben werden. Die Behandlung der Helmdecke ist in beiden Fällen beinahe identisch. Noch mehr als alles rein ornamentale verrät die geflügelte menschliche Fratze oben in der Bekrönung des Rahmens die Hand Ostendorfers, wie wir sie z. B. in dem türkischen Stammbaum, 1528 (P. 11 N. 24), oder in einem Unikum des Britischen Museums, der herzförmigen Weltkarte Apians vom Jahre 1530,[1]) kennen lernen. Für die Zuteilung der kleinen Wappen, Nrn. 2 und 3, an Ostendorfer gibt es keinen Beweis; ich möchte sie diesem Künstler eher absprechen als zuweisen.

Man hat nämlich etwas leichtfertig angenommen, daß Ostendorfer den ganzen Bildschmuck des Astronomicum Caesareum und anderer in Ingolstadt gedruckter Bücher Apians, z. B. Instrumentbuch, 1533, Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis, 1534, entworfen hat. Das glaube ich keineswegs. Namentlich das sich einer gewissen Berühmtheit erfreuende Alphabet mit Astronomen und Mathematikern[2]) hat nichts mit den authentischen Werken Ostendorfers gemein; es verrät vielmehr, wie das hübsche Kinderalphabet kleineren Formates, die Hand eines erfahrenen Ornamentisten in der Art der Kleinmeister, der offenbar auch die schöne Kartusche auf dem Titelblatt entwarf. Diesem zweiten für Apian in Ingolstadt tätigen Künstler sind ferner die meisten Holzschnitte zuzuschreiben, die in folgenden Werken verwendet wurden: Quadrans Apiani, 6. Juli 1532, F. v. O. 98 (hier dürften höchstens die roh ausgeführten Stern- und Tierkreisbilder von O. herrühren, vgl. Abacus, Regensburg 1532); Horoscopion Generale, 1533, F. v. O. 100; Introductio Geographica, 1533, F. v. O. 101; Instrumentbuch, 1533, F. v. O. 104; Folium Populi, 22. Okt. 1533, F. v. O. 106; Inscriptiones, 1534, F. v. O. 109 (Titelblatt nach einer Zeichnung Dürers, Lippmann 420, schon von Thausing erwähnt). Viele fein ausgeführte Holzschnitte aus diesen älteren Büchern sind im Astronomicum wiederholt. Ein Blatt aus dieser Gruppe, das Titelblatt des Folium Populi, trägt ein bei Nagler fehlendes, von einem Schneidemesser begleitetes Monogramm, das Rud. Weigel (Kunstkat. 19449) für das Zeichen Jakob Bincks erklärt hat. Ob es nicht eher Hans Brosamer angehört, der ja merkwürdigerweise auf einigen Kupferstichen das Schneidemesser eines Xylographen neben seinem Monogramm angebracht hat, will ich hier nicht näher erörtern, da die Biographie des oder der Hans Brosamer in Erfurt und Fulda noch sehr der Aufklärung bedarf.

Ostendorfer sind m. E. außer dem Wappen Apians folgende Holzschnitte im Astronomicum zuzuschreiben: die 35 großen, mit sechs verschiedenen Handgriffen und

[1]) Als signiertes Werk Ostendorfers noch in keinem Verzeichnis dessen Holzschnitte beschrieben. Literatur: Hermann Wagner, Die dritte Weltkarte P. Apians, Nachr. v. d. Kgl. Gesellsch. d. Wissensch. u. d. Georg-Augusts-Univ. zu Göttingen, 28. Dez. 1892; F. v. Ortroy, a. a. O., Nr. 5; Abbildung in Nordenskjölds Periplus, Taf. 44.

[2]) Naumann's Archiv, II, 206; Passavant, Nr. 15; Nagler, Nr. 29. Obwohl, nach dem Inhalt zu schließen, ursprünglich für das Astronomicum bestimmt, lag das Alphabet viel früher fertig, als das Buch selbst; einzelne Buchstaben kommen schon 1533 und 1534 vor.

teilweise mit beweglichen Scheiben versehenen Tafeln; ein kleines Haupt Christi, Sig. B 1; die vier Himmelsgegenden mit Priester, Cosmograph, Dichter und Astronom, Sig. F 3 v. Wenn man Passavant Glauben schenken sollte, wäre ein Anteil Ostendorfers an dem Bildschmuck dieses Buches — Passavant nennt es Instrumentbuch, meint aber offenbar das Astronomicum — auf die Autorität Doppelmairs zurückzuführen. Das ist aber reine Erfindung Passavants; sein Gewährsmann Weigel[1]) zitiert nur Notizen in dem damals in seinem Besitz befindlichen Handexemplar Doppelmairs, wonach nicht Ostendorfer, sondern Kaiser Karl V. „die Figuren (im Astronomicum Caesareum) aufreißen helfen" hat! Der Name Ostendorfers wird nirgends im Zitat aus Doppelmair genannt. Bis auf das signierte Wappen beruht alles, was ihm im Astronomicum zugeschrieben werden kann nur auf Stilvergleichung.

[1]) Kunstkat. 19450.

Zur Ikonographie Michelangelos

Von Ernst Steinmann

„Von Michelangelo gibt es nur zwei Porträtdarstellungen in der Malerei, eine von der Hand Bugiardinis, die andere von Jacopo del Conte; außerdem eine Bronzebüste von Daniello Ricciarelli und die des Cavalier Lione. Und von diesen hat man in Italien und auswärts viele Kopien gemacht, von denen ich eine ganze Anzahl gesehen habe."

Das sind die dürftigen Nachrichten, die Vasari über die Bildnisse des gepriesenen Meisters zu geben wußte[1], weil er sich in seinen Angaben ganz auf Büsten und Ölgemälde beschränkt hat. Würde er Fresken und Reliefdarstellungen Michelangelos als vollwertige Porträts anerkannt haben — er hätte mehr zu berichten gewußt. Hatte er doch selbst den großen Mann, mit dessen intimer Freundschaft er sich gerne brüstete, zweimal in seinen Freskenzyklen in Florenz und Rom gemalt; berichtet er doch auch im Leben des Daniello da Volterra von einer in Stuck ausgeführten, höchst seltsamen Darstellung Buonarrotis mit Sebastiano del Piombo, die heute zerstört ist.[2]

Vasaris Fresken im Palazzo Vecchio und in der Cancelleria haben sich erhalten, und von Daniello da Volterra besitzen wir in S. Trinità de' Monti ein drittes Porträt Michelangelos in seinem Fresko der Himmelfahrt Mariae, welches Vasari nicht erwähnt.[3] Aber damit glaubte man auch bis heute, die kleine Zahl von Bildnissen Michelangelos in historischen Kompositionen seiner Zeit erschöpft zu haben. Nicht nur ein Freskobildnis Michelangelos in dem wenig besuchten Oratorium von S. Giovanni Decollato in Rom, sondern auch ein höchst merkwürdiges Basrelief des Cinquecento in

---

[1]) Vasari ed. Milanesi VII, 258. Zur Literatur über die Porträtdarstellungen Michelangelos vgl. vor allem Duppa, Life of Michelangelo. London 1807. p. 412 und J. A. Symonds, Life of Michelangelo II, 258 ff., wo weitere Literaturangaben sich finden. Ferner A. Zobi, Discorso sopra un ritratto ad olio rappresentante Michelangiolo Buonarroti. Firenze 1875 und G. Guasti, Il ritratto migliore e autentico di M. Buonarroti. Firenze 1893. Über ein Wachsmodell für Leone Leonis Medaille handelt Fortnum im Archaeological Journal Vol. XXXII und in einer seltenen später erschienenen besonderen Abhandlung. Zu den gestochenen Porträts Michelangelos vgl. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1768. I, 374—378 und J. C. Wessely in der Zeitschr. f. b. Kunst (1876) XI, 64.

[2]) VII, 55. Bottari sah diese Darstellung noch im Jahre 1746. Er schrieb darüber an Mariette: Fui l'altro giorno alla Trinità del Monti, e se voi avete il disegno del bassorilievo di Daniel da Volterra, in cui i Satiri pesano le membra ec. tenetene conto, perchè adesso e tanto logoro, che non si raccapezza quello che rappresenti. Da man das Relief heute tatsächlich in S. Trinità de' Monti nicht mehr findet, so wäre es der Mühe wert, der Zeichnung davon, die Mariette besaß, nachzuspüren. Vgl. Bottari, Lettere pittoriche IV, 574 n. CCXL.

[3]) Dies Porträt wurde jedenfalls vor 1553 gemalt. Vgl. für diese nicht unwichtige Zeitbestimmung Bertolotti, Artisti Lombardi II, 293. Ein Freskobildnis Michelangelos von unbekannter Hand soll sich auch im Museo civico zu Pavia befinden. Vgl. L. Woltmann, Die Germanen und die Renaissance in Italien. Leipzig 1905. p. 74.

der Skulpturengalerie des Vatikans fielen völliger Vergessenheit anheim, obwohl man hier Michelangelos ausdrucksvollen Kopf schon vor mehr als hundert Jahren erkannt hatte.[1])

In Massis erster Ausgabe des Katalogs des Museo Pio-Clementino im Vatikan vom Jahre 1792 heißt es von einem Relief in der Galleria delle statue wie folgt: Modern aber von ausgezeichneter Arbeit. Dies Relief stellt den Großherzog Cosimo I. von Toskana dar, wie er im Begriff ist, den Aufschwung von Pisa zu fördern. Auf der einen Seite sieht man, wie er die Laster vertreibt, auf der anderen Seite, wie er ihr Männer der Tat und der Wissenschaft zuführt. Unter den letzteren erkennt man das Porträt des Michelangelo Buonarroti, dem man auch die Arbeit dieses Reliefs zuschreibt, das sich früher bei dem Bildhauer Cavaceppi befand." [2]) [Abb. 1.]

Wahrheit und Irrtum begegnen uns in dieser Beschreibung in seltsamer Mischung. In der Tat hat sich Cosimo de' Medici um die Stadt Pisa besondere Verdienste erworben, wenn er auch niemals versucht hat, aus ihr die Laster zu vertreiben. Schon im Jahre 1542 begann er mit der Neugründung der Universität nach dem Muster von Pavia und Padua. Am 1. November 1543 wurde die Universität eröffnet und ein Jahr später ein Kollegium von vierundvierzig Alumnen gegründet. Da weigerten sich im Jahre 1547 Professoren und Schüler in Pisa zu wohnen, welches, rings von Sümpfen und stagnierenden Gewässern eingeschlossen, wegen seiner schlechten Luft mehr gemieden als gesucht war. Diesem Übel zu begegnen, entschloß sich der Fürst, die Sümpfe trocken zu legen. Ein Uffizio de' Fossi wurde ernannt, und seine Tätigkeit war so erfolgreich, daß die Krankheiten gebannt wurden und die neue Universität sich schnell zur höchsten Blüte entwickeln konnte.[3])

Die Erinnerung an diese Wohltaten Cosimos, welche in der Geschichte Pisas eine neue Epoche einleiten sollten, ist in dem Relief des Museo Pio-Clementino festgehalten worden. Hat nicht auch Vasari diesen Ruhmestitel seines Herzogs in ganz ähnlicher Weise im Palazzo Vecchio in Florenz verewigt? Man kann in der Tat das vatikanische Relief fast mit denselben Worten beschreiben, deren sich Vasari selbst zur Erklärung seines Fresko in der Sala di Cosimo im Palazzo Vecchio bedient hat.[4]) Hier wie dort

[1]) Der Direktor des Museo Gregoriano-Etrusco im Vatikan, Herr Professor Bartolomeo Nogara, welcher z. Z. an einer Neuausgabe des Katalogs des Museo Pio-Clementino arbeitet, hat mich durch Erteilung wertvoller Auskünfte und freundlich gewährter Arbeitserleichterungen zu größtem Dank verpflichtet.

[2]) Massi, Museo Pio-Clementino al Vaticano. Roma 1792. p. 45. Roma 1854. p. 68. Bei Plattner und Bunsen, Beschreibung der Stadt Rom II, 2 p. 183 n 60 wird das Relief wie folgt aufgeführt: Cosmus I., der aus Pisa die Laster vertreibt, aus der Schule des Michelangelo (Cavaceppi Raccolta). Cavaceppi, der Freund Winckelmanns, besaß das Relief tatsächlich schon im Jahre 1772 und hat es im dritten Bande seiner Raccolta d'antiche statue Tav. 60 als ein Werk Michelangelos in einem großen Stich reproduziert. Leider fehlt über die Herkunft des Reliefs jegliche Angabe. Maße: Höhe des Reliefs 73 cm, Länge 1 m 6 cm.

[3]) Vgl. Paolo Tronci, Annali Pisani 2 ed. Pisa 1871. Tom. II p. 292 und Aldo Mannucci, Vita di Cosimo de' Medici, primo granduca di Toscana. Bologna 1586. p. 83, 84 u. 178.

[4]) ed Milanesi VIII p. 192: in questo primo angolo, dove è quella femmina ginocchioni, l'ho finta per Pisa dinanzi al duca, di fattezze belle, ed . . . . a basso ha lo scudo dentrovi la croce bianca in campo rosso che è insegna pisana ed in mano ha un corno di dovizia, che Sua

ist das doppelte Verdienst des Herzogs um Pisa verherrlicht worden: die Verbesserung der sanitären Verhältnisse der fieberverpesteten Stadt und die von schönstem Erfolge gekrönte Neugründung der Universität. Nur ist die Sprache des Meißels in dem figurenreichen Relief weit deutlicher und eindringlicher als die des Pinsels in jener langen Reihe gemalter Ruhmestaten.

Genau in der Mitte des Reliefs steht Cosimo, die erhobene Rechte mit dem Herrscherstab befehlend und schützend zugleich über Pisa ausstreckend, ein schönes junges Weib in antiker Gewandung. Pisa ist im Begriff, vor ihrem Beschützer in die Knie zu sinken, aber Cosimos Linke hält sie aufrecht. Getötete Schlangen liegen zu ihren Füßen, und ihre Linke stützt sie auf den Schild, dessen äußere Fläche mit dem Kreuz, ihrem Wappenemblem, verziert ist.

Eine wild sich drängende Horde wüster Gesellen flieht rechts vor dem erhobenen Stab des Herrschers von dannen, und über ihnen schwebt schreiend ein altes Weib mit hängenden Brüsten durch die Lüfte. Das sind die Personifikationen der Seuchen und Krankheiten und die Allegorie der Fieberlüfte, welche Cosimos Machtgebot aus Pisa vertrieben hatte.

Zu dieser heftig bewegten Gruppe rechts bildet die monumentale Ruhe der Gestalten links den wirkungsvollsten Gegensatz. Über dem gelassen hingelagerten Flußgott des Arno und seinem Begleiter, dem Löwen, erscheinen in feierlichem Ernst die jungen und alten Vertreter geistiger Kultur und materiellen Wohlstandes. Ein lächelnder Spiritello schwebt über ihnen durch die Lüfte, eine Krone emporhaltend, um sie dem Herzog als Preis für seine Taten auf die Stirn zu drücken. Die herrliche Karyatidengestalt im Vordergrunde, die ein schwerlastendes Gefäß mit einem Anstand auf dem Kopfe trägt, als wäre es ein königlicher Schmuck, und der Jüngling, welcher keuchend eine riesige Vase auf den Schultern herbeischleppt, geben sich ohne weiteres als Allegorien des Reichtums zu erkennen. Die beiden Alten aber mit den langen Bärten sind hier genau so, wie es im Fresko Vasaris geschehen, durch den Diskus mit dem Zodiakus und das riesige Buch als Vertreter der Wissenschaften charakterisiert, welche in Pisa gelehrt werden sollten. Und wie bei Vasari endlich ein Triton mit seinem Muschelhorn Cosimos Verdienste um Pisa als Hafenstadt verkündigen mußte, so finden wir hier denselben Gedanken durch ein Schiff angedeutet, welches am fernen Horizont, hinter einem Felsen hervorkommend, auf den Meeresfluten sichtbar wird.

Neben diesen ideal gefaßten Allegorien materieller Lebensgüter, neben diesen als Porträts charakterisierten Vertretern der Wissenschaft durften aber auch die Repräsentanten jener Künste nicht fehlen, ohne deren Pflege ein italienisches Staatswesen im Cinquecento schlechterdings nicht zu denken war. Zwar hatte Michelangelo gerade in Pisa niemals gearbeitet, aber er verkörperte doch damals als Maler, Bildhauer und

Eccellenza gne ne fiorisce, per avere acconcio e secco le paludi di quella città, le quali cagionavano aria pestifera, ed insiememente piglia le leggi dal duca e con l'altra mano abbraccia un vecchio con l'ale in capo, finto per lo studio di quella città, ed ha il zodiaco attraverso al torso, tiene libri in mano, e detro vi è un tritone, che suona una cemba marina, finto per le cose del mare, e così mostra gratitudine a Sua Eccellenza.



Abb. 1. BARTOLOMEO AMMANATI: Pisas Erneuerung durch Cosimo I. Rom, Vatican. Museo Pio-Clementino □ phot. Alinari.

Architekt in einer Person den denkbar höchsten Begriff aller „Virtù", des glänzendsten künstlerischen Vermögens, welches die Renaissance überhaupt hervorgebracht hatte. Und so erscheint sein wohlbekannter Kopf über dem Alten mit dem Diskus, schon durch die entstellte Nase so scharf charakterisiert, daß wir Massis schon vor mehr als hundert Jahren gegebene Identifikation ohne weiteres annehmen können.

Jeder Glaubwürdigkeit dagegen entbehrt eine andere, zuerst von Cavaceppi[1]) aufgestellte und dann von Massi wiederholte Behauptung, nach welcher dem Meißel Buonarrotis auch die Ausführung dieses Marmorreliefs zuzuschreiben sei. Wird diese Annahme doch schon ohne weiteres durch den Umstand widerlegt, daß der Urheber dieses Meisterwerkes, einem alten Künstlerbrauche folgend, sich selbst auf dem Relief verewigt hat. Man sieht seinen scharfgezeichneten Kopf mit den feinen, nachdenklichen Zügen links in der äußersten Ecke über dem lachenden Knaben. In der erhobenen Linken hält er die Modellfigur eines sitzenden bärtigen Mannes, auf solche Weise seine Kunst und zugleich sich selbst als den Künstler bezeichnend, welcher das Relief geschaffen hat. Der volle Bart, die hohe Stirn, die stark vorspringende, leicht gebogene Nase, der etwas leidende Zug um den Mund charakterisieren diesen klugen Künstlerkopf nicht weniger scharf als die Porträtdarstellung Michelangelos.

Wer ist dieser Mann, dem Cosimo de' Medici seine Verherrlichung aufgetragen hatte? Wird er nicht eben jenem glänzenden Künstlerkreise angehören, der sich schnell um den glücklichen Erben des ermordeten Alessandro geschart hatte? Muß dieses Bildnis nicht in Vasaris bekanntem Fresko im Palazzo Vecchio wiederkehren, in dem die Maler, Bildhauer und Architekten von Florenz, ihrem Beschützer Cosimo huldigend, ihre Zeichnungen und Modelle zeigen? Die Beschreibung, welche wiederum Vasari selbst von seinem Fresko gegeben hat,[2]) ist nicht besonders übersichtlich, aber immerhin werden wir aus inneren und äußeren Gründen in den beiden Männern im Vordergrunde des Rundgemäldes nur Vasari selbst und seinen Freund, den Bildhauer und Architekten Bartolomeo Ammanati, erkennen können. Vasaris wohlbekannte Züge erkennen wir in dem Mann, der, sich zum Beschauer wendend, die Zeichnung eines Grundrisses emporhält, Ammanati aber ist der etwas ältere Mann mit dem breitkrempigen Hut. Und dieses selbe Porträt erkennen wir wieder in eben jenem Selbstporträt eines Bildhauers im vatikanischen Relief. Ja, wie Vasari seinem Freunde in dem Freskogemälde des Palazzo Vecchio einen Ehrenplatz eingeräumt hat, so scheint Ammanati diesen Dienst im vatikanischen Relief vergolten zu haben. Vielleicht dürfen wir Vasaris Züge in dem bärtigen Manne erkennen, welcher in der Rechten den Diskus hält.

Immerhin bleibt die Kunst, in Gemälden und Skulpturen der Renaissance Porträts zu identifizieren, eine wenig dankbare, weil die Resultate selten völlig sichere sein können. Und gerade Vasaris Fresko, in welchem alle Künstler Cosimos ziemlich

[1]) Die lakonische Beschreibung des Stiches bei Cavaceppi lautet: Bassorilievo bellissimo di Michelangelo Buonarroti rappresentante Cosimo primo, che introduce le belle arti nella Toscana, e ne scaccia i vizi, lungo p.mi 5, alto p.mi 3 onc 4 presso di me.

[2]) Ed. Milanesi VIII, 192.

gleichaltrig dargestellt sind und ausnahmslos lange Vollbärte tragen, muß bei der wenig ausgeprägten Porträtkunst des späten Cinquecento zur größten Vorsicht mahnen.[1])

Die Entstehungszeit des Reliefs wird in die fünfziger oder sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts zu setzen sein. Denn Cosimo de' Medici († 1574) hatte ja erst im Jahre 1547 mit der langwierigen Arbeit der Austrocknung der Sümpfe um Pisa begonnen, und seine Sorge für den Ausbau des Hafens fällt in eine noch spätere Zeit. In den Jahren 1550—55 arbeitete Ammanati meist mit Vasari zusammen in Rom, erst in der Capella del Monte in S. Pietro in Montorio, dann in der Villa di Papa Giulio. Vasari war es auch, welcher seinen Freund und Landsmann gegen Bandinellis Intriguen in Schutz nahm und ihn in Florenz dem Herzog Cosimo vorstellte, in dessen Dienst er dann fast zwanzig Jahre lang als Architekt und Bildhauer tätig gewesen ist. Die glänzenden Aufträge Cosimos, der Carteggio zwischen Fürst und Künstler, der noch zum Teil erhalten ist, bezeugen das unbegrenzte Vertrauen, welches Cosimo I. in Ammanati setzte, den Vasari nicht mit Unrecht als „protomastro del granduca di Toscana" bezeichnen konnte.[2])

Aber nicht nur immerhin allgemeine Porträtähnlichkeiten, nicht nur die zutreffenden Bestimmungen von Ort und Zeit, nicht nur Ammanatis persönliches Verhältnis zu Cosimo I. berechtigen zu der Annahme, daß er es gewesen, den sich der Herzog zur Ausführung dieses Huldigungsreliefs erkoren hat. Auch die schließlich allein entscheidende Frage, ob Ammanatis Stil und seine sonst bekannten Leistungen als Bildhauer uns ein Anrecht geben, ihn mit jenem Unbekannten des Museo Pio-Clementino zu identifizieren, läßt sich zu seinen Gunsten beantworten.

Wenn ein so erfahrener Kenner und Sammler wie Cavaceppi seinen köstlichen Besitz als ein Originalwerk Michelangelos in die Kunstgeschichte einzuführen wagte, so konnte das nicht ohne einen Schein von Berechtigung geschehen. Das Relief spricht in der Tat zu uns in der Formensprache Michelangelos, und wie ein Tribut der Dankbarkeit des Schülers gegen den Meister erscheint hier das Porträt des großen Florentiners. Nun ist aber Ammanati von Jugend an ein besonders eifriger Verehrer Buonarrotis gewesen. Ja, er erregte des Meisters berechtigten Zorn, als er gemeinsam mit anderen Kunstjüngern aus seinem Atelier unschätzbare Zeichnungen entwendete. Ursprünglich Schüler Bandinellis, dann weiter unter Jacopo Sansovino in Venedig gebildet, gab Ammanati den Lockungen Michelangelos seine ganze Vergangenheit preis, nachdem er Gelegenheit gefunden, die Skulpturen der Sakristei von San Lorenzo zu zeichnen und nachzubilden. In Rom knüpfte sich dann durch Vasaris Vermittlung ein

---

[1]) In S. Giovannino degli Scolopi in Florenz wurde Ammanati auch von Alessandro Allori als h. Bartholomäus gemalt. An das Modell, welches Ammanati auf dem vatikanischen Relief im Arme trägt, läßt sich die Vermutung knüpfen, daß es ein Modell vorstellt, welches Michelangelo lange schon Ammanati versprochen hatte und am 14. Januar 1560 endlich wohlverpackt in einer Schachtel durch den Mulattiere Marcò da Luca an ihn absandte. Vgl. Milanesi, Lettere p. 349 n. CCCXVIII. Würde diese Vermutung zutreffen, so wäre also das vatikanische Relief erst nach 1560 in Florenz entstanden.

[2]) Ed. Milanesi VII, 510.

persönliches Verhältnis zwischen beiden Künstlern an, das Ammanati bis zum Tode Michelangelos mit großer Treue gepflegt hat.[1])

Man muß Ammanatis Hauptwerk in Rom, die Skulpturen der Capella del Monte in S. Pietro in Montorio studieren, um den verhängnisvollen Einfluß Michelangelos auf seinen Freund und Landsmann ganz zu ermessen. Schon Bottari war von der meisterhaften Technik dieser Skulpturen entzückt und schrieb, sie schienen aus Wachs und nicht aus Marmor hergestellt.[2]) Und selbst Burckhardt, der die Schöpfungen der späten Renaissance nichts weniger als wohlwollend beurteilt hat, gibt zu, daß hier zwischen der manierierten Nachahmung Michelangelos doch einige schönere Züge durchschimmern.[3]) Das Hauptstück unter den Skulpturen in S. Pietro in Montorio aber ist zweifelsohne die liegende Statue des Cardinals mit der vielsagenden Geste der auf dem erhobenen Knie ruhenden Rechten, die Ammanati einfach dem Ledabilde Michelangelos entlehnt hat, um sie dann bei der Allegorie von Pisa noch einmal zu verwenden.

Auch die beiden wundervoll gearbeiteten Flachreliefs an den Kapellenschranken — unbekannte Porträts eines bartlosen Mannes und einer älteren Frau — bieten besonders schlagende Übereinstimmungen mit den ebenso flach gearbeiteten Köpfen links im Hintergrunde des vatikanischen Reliefs. Hier und dort kann man dieselbe subtile Technik in der Marmorbearbeitung beobachten, hier und dort begegnen uns so charakteristische Einzelheiten wie die Behandlung der kurzen, krausen Haarbüschel, welche regelmäßig das Ohr mit der breiten Muschel freilassen.

Die Freude an höchster technischer Vollkommenheit in der Bearbeitung des Marmors erscheint als einer der vornehmsten Charakterzüge in Ammanatis Kunst. Das erkennt man in S. Pietro in Montorio sowohl wie im Vatikan an der Behandlung des Nackten, wo durch die feine Haut das ganze Knochengerüst hindurchzuschimmern scheint, an den Händen mit dem herausgebogenen Handgelenk und den feinen beweglichen Fingern und an der zierlichen Faltengebung der Gewänder, durch welche die Körperformen sichtbar werden.[4])

* * *

Ist Ammanatis Michelangelo-Porträt, welches wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1555 und 1564 entstanden ist, eins der spätesten Michelangelo-Bildnisse, die wir kennen,

[1]) Vgl. über Ammanati: Vasari VI, 574, VII, 227, 521. Borghini, Riposo (Mailänder Ausgabe) III p. 164 ff. gibt eine zusammenhängende Darstellung von Ammanatis Leben und Wirken. Etwas kürzer faßt sich Baglione (Le vite de' pittori, scultori, architetti etc. Napoli 1733. p. 26); am ausführlichsten ist Baldinucci (Mailänder Ausgabe) VII, 399. Wenig befriedigen die Ausführungen von Marcel Reymond, Sculpture Florentine IV, 157. Florence 1900. Über die Arbeiten Ammanatis in Pisa vgl. Morrona, Pisa illustrata. Livorno 1812. I, 211 und II, 314. Zahlreiche Briefe Ammanatis an Cosimo de' Medici hat Gaye im III. Bande des Carteggio publiziert. Vgl. auch Guhl, Künstlerbriefe I, 307 ff und Bottari, Lettere pittoriche III, 529 u. V, 39.

[2]) Ausgabe Vasaris. Rom 1760. p. 273.

[3]) Achte Auflage II, 550.

[4]) Die Möglichkeit einer erschöpfenden Stilkritik der plastischen Arbeiten Ammanatis ist heute noch nicht gegeben, da von seinen Werken in Pisa, Florenz, Padua und Neapel gute Aufnahmen fast vollständig fehlen.



Abb. 2. JACOPO DEL CONTE: Die Verkündigung des Zacharias
Rom, Oratorium von S. Giovanni Decollato □

(Links in der Ecke das Porträt Michelangelos)

so ist das des Jacopo del Conte vielleicht das früheste. Schon Vasari weiß zu berichten, daß Buonarroti von Jacopo gemalt wurde, aber seine Angabe wurde auf ein Tafelbild bezogen, das bis heute noch nicht mit Sicherheit bestimmt werden konnte. Nun hat aber dieser Künstler seinen großen Landsmann jedenfalls auf einem Freskobilde in Rom dargestellt, das bis jetzt ebenso wie das vatikanische Relief vollständig unbekannt geblieben ist. Über Jacopo del Conte, den berühmtesten Porträtmaler am Hofe Pauls III. und seiner Nachfolger, hat Baglione weit ausführlicher gehandelt als Vasari.[4]) Er weiß zu berichten, daß der Künstler unter Paul III., „padre di magnificenza", zuerst den römischen Boden betrat. „Dort malte er", so schreibt er dann weiter, „noch in jungen Jahren im Oratorium der Florentiner von S. Giovanni Decollato die Geschichte des Engels, der dem Zacharias die Geburt des Täufers verkündigt, ein Fresko, das mit höchster Sorgfalt ausgeführt worden ist."

[4]) A. a. O. Napoli 1733 p. 71. Vgl. Vasari VII, 16; VII, 31 VII, 576.

Die Berechtigung solchen Lobes läßt sich an dem arg beschädigten Gemälde des ziemlich verwahrlosten Oratoriums heute kaum noch nachweisen. [Abb. 2.] Wohl aber darf es noch für das merkwürdig gut erhaltene Porträt Michelangelos gelten, welches wir ganz links in der Ecke unter einigen Idealgestalten entdecken.[1]) Wie es auch sonst geschehen, hat der Maler die zertrümmerte Nase Michelangelos in der geschickt gewählten en face-Ansicht ein wenig idealisiert. Aber wer wollte hier die charaktervollen Züge Buonarrotis verkennen? Nur der Kopf und ein kleines Stückchen violetten Gewandes werden sichtbar. Nachdenklich mit jenem festen Blick unerschütterlichen Ernstes, der ihm eigen gewesen sein muß, blickt Michelangelo den Beschauer an. Bart und Haar sind leicht ergraut, und feine Runzeln bedecken die Stirn. Michelangelo wird etwa sechzig Jahre alt gewesen sein, als dies Porträt gemalt wurde. Denn Baglione berichtet ausdrücklich, daß dies Fresko das erste war, welches del Conte in San Giovanni malte. Seine beiden späteren Gemälde hier tragen die Jahresbezeichnungen 1538 und 1541. Wenn nun der Künstler unter Paul III. zuerst nach Rom kam und, wie Vasari glauben macht, zwischen der Entstehung des ersten und der beiden späteren Fresken eine längere Pause lag, so dürfen wir annehmen, daß Michelangelos Porträt in S. Giovanni Decollato sehr bald nach des Meisters Rückkehr nach Rom in den Jahren 1535 oder 1536 gemalt worden ist.

Mit dem Künstler glaubte del Conte auch seine Werke verherrlichen zu müssen. So stellte er in der Nische eines Rundbaus, der im Hintergrunde sichtbar wird, die schöne Statue des David auf, welche heute im Bargello bewahrt wird.

Francesco Salviati, Battista Franco und Pirro Ligorio, welche mit Jacopo del Conte in San Giovanni gemalt haben, brachten zahreiche Porträts aus der großen Florentiner Kolonie in Rom in diesen Fresken an. Aber Michelangelo, der berühmteste unter den Florentinern in Rom, ist auch der erste gewesen, der hier porträtiert wurde. Denn Jacopo del Conte hat die Freskenreihe hier gleich rechts neben dem Hochaltar begonnen und Michelangelo den Ehrenplatz gleich neben der Altarwand eingeräumt.

Ein festes persönliches Band hat überdies den großen Buonarroti fünfzig Jahre lang mit der Brüderschaft von San Giovanni Decollato verbunden, die ebenso wie die berühmte Florentiner Gemeinschaft den Namen der Misericordia führte, weil es den Brüdern oblag, Verbrechern vor ihrer Hinrichtung Trost zu spenden. Über Michelangelos Tod und Begräbnis in Rom besitzen wir folgende Notiz[2]): „Sonnabend, den 19. Februar 1564, starb Michelangelo Buonarroti. Er hatte seit dem Jahre 1514 der Bruderschaft von S. Giovanni Decollato angehört, und so wurden die Brüder herbeigerufen, seinen Leichnam zu begleiten. Mit großen Ehren wurde er in der ersten Stunde der Nacht in die Kirche von SS. Apostoli getragen."

[1]) Eine bessere Publikation dieses Porträts, als sie hier gegeben werden konnte, muß ich mir für später vorbehalten. Die Reproduktion des ganzen Fresko, wie es hier gegeben ist, wurde mir von Herrn Ingenieur Gargiolli aufs freundlichste gestattet. Über eine Porträtdarstellung Michelangelos von Alessandro Allori in der Kapelle Montaguti in der Annunziata in Florenz vgl. Vasari ed Milanesi VII, 607 Anm. 7.

[2]) Publiziert u. a. von Th. Schreiber in der Festgabe für Anton Springer, Leipzig 1885 p. 109.



Abb. 3. Michelangelo Buonarroti □
Sammlung Chaix d'Est-Ange in Paris

So hat Jacopo del Conte in diesem Römischen Oratorium der Misericordia von Florenz nicht nur dem größten Florentiner in Rom, sondern auch dem Bruder von San Giovanni Decollato ein Denkmal gesetzt. Und dies Porträt, welches del Conte mit so viel Sorgfalt und so viel Takt gemalt hat, in dem er aus den ehrwürdigen Zügen Buonarrotis die Spuren der Freveltat Torriggianis verdrängte, hat vielleicht den Anlaß gegeben, daß der Meister seinem jungen Landsmanne auch zu jenem Gemälde saß, von welchem Vasari zu berichten weiß. Oder sollte gar Vasaris ganz allgemeine Angabe nur auf der Tatsache beruhen, daß Michelangelo von del Conte in S. Giovanni Decollato porträtiert worden ist? Bekanntlich haßte Buonarroti es ja, Bildnisse zu malen und selbst porträtiert zu werden. Nur seinen vertrautesten Freunden gelang es, ihn für Sitzungen zu gewinnen. So entstanden Bugiardinis Gemälde, Leone Leonis Medaille und Wachsmodell und endlich die in zahlreichen Nachbildungen bekannte Büste des Daniello da Volterra.

* * *

Besonders günstigen Umständen verdanke ich die Möglichkeit, im Anhange dieser Studie noch zwei Ölporträts Michelangelos veröffentlichen zu können, die in zwei glänzenden Privatversammlungen in Paris und London bewahrt werden. In der Juli-Nummer 1907 der Zeitschrift „Les Arts" publizierte Baron Joseph du Teil zum erstenmal die Schätze der Sammlung Chaix d'Est-Ange in Paris. Ein unediertes Porträt Michelangelos durfte auf die allgemeinste Aufmerksamkeit Anspruch erheben, und so erbat und erhielt ich die Erlaubnis, das merkwürdige Bildnis auch in einer deutschen Kunstzeitschrift publizieren zu dürfen. [Abb. 3.] Da ich noch keine Gelegenheit fand, das Original dieses Porträts in Paris zu sehen, so muß ich mich im wesentlichen darauf beschränken, in Kürze die Angaben zu wiederholen, die mir Baron du Teil mit größter Liebenswürdigkeit über die Herkunft des Gemäldes gemacht hat. Er hat dieselben größtenteils schon selbst in der genannten Nummer von „Les Arts" publiziert. Das Gemälde wurde von dem Baron Alquier i. J. 1801 in Florenz erworben und gelangte nach seinem Tode im Dezember 1836 in die Sammlung Chaix d'Est-Ange. Schon i. J. 1823 hatte Wicar dies Gemälde für das schönste ihm bekannte Porträt Michelangelos erklärt, und nicht weniger enthusiastisch lautete das Urteil Ingres' über dasselbe: „Portrait chef-d'œuvre, en effet parti de la main de ce colosse de génie! portrait vivant de ses mœurs, histoire tout entière de l'art!" Das Porträt wurde, wie Baron du Teil ermittelt hat, zweimal gestochen, i. J. 1812 von J. G. Potrelle, i. J. 1846 von Alphonse François.

Sehr merkwürdig sind die Pentimenti, welche man auch auf der Photographie auf dem unausgeführten Teil des Gemäldes entdecken kann. Dort wo man den rechten Arm Michelangelos sucht, auf der linken Seite des Gemäldes, erkennt man deutlich die Beine eines Knaben und die Hände, welche ihn halten. Der Kopf eines bärtigen Heiligen rechts neben dem Kopf Michelangelos ist, wie mir Baron du Teil versicherte, deutlich im Profil zu erkennen, aber in der Reproduktion nicht sichtbar. Das Porträt Michelangelos ist also auf eine Holzplatte gemalt, die ursprünglich für ein Madonnenbild bestimmt war.



Abb. 4. Portrait Michelangelos, dem Salviati zugeschrieben
London, Sammlung Dr. Ludwig Mond □

Schon Milanesi hat — was Baron du Teil entgangen ist — in seiner Vasari-Ausgabe das Porträt der Pariser Sammlung erwähnt und, allerdings auf fremdes Urteil sich stützend, außerordentlich hoch eingeschätzt.[1]) Milanesi glaubt das Gemälde mit Bestimmtheit dem Salviati zuschreiben zu können, den er auch als Autor für die Madonnenskizze in Ausspruch nimmt, auf welcher das Porträt gemalt worden ist.

Jedenfalls gibt sich das Porträt der Sammlung Chaix d'Est-Ange als Prototypus der meisten Ölporträts Buonarrotis zu erkennen, die wir besitzen. Am stärksten ist von ihm das sogenannte Selbstporträt in den Uffizien beeinflußt worden und ein weniger bekanntes Bildnis beim Earl of Wemyss, welches Symonds veröffentlicht hat.[2]) Aber auch die Bildnisse in der Pinakothek des Capitols, in der Galleria Buonarroti und in der Villa del Gallo erscheinen in starker Abhängigkeit von dem Pariser Gemälde, das, obwohl unvollendet, ihnen allen durch die schlichte unverfälschte Charakterzeichnung überlegen ist.

* * *

Gleichfalls dem Salviati schreibt J. P. Richter ein noch unveröffentlichtes Porträt Michelangelos in der Sammlung von Dr. Ludwig Mond in London zu. Dank der Güte des Besitzers kann ich auch dies Gemälde in dieser ikonographischen Studie reproduzieren (Abb. 4). Das Bild ist auf einer schmalen Leinwand gemalt, die durch gemalte Pilaster in fünf Flächen geteilt ist. In der Mitte erscheint Michelangelo zwischen Giotto und Donatello zur Linken und Raffael und Brunellesco zur Rechten. Über die Bedeutung und Herkunft dieses merkwürdigen Gemäldes wird J. P. Richter in dem demnächst erscheinenden Katalog der Mond-Gallerie genaueres berichten.

[1]) A. a. O. VII, 331.

[2]) The sonnets of Michael Angelo Buonarroti sec. ed. London 1904.

Raffael und Manet

Von Gustav Pauli

Raffael und Manet in einem Atem zu nennen, klingt absurd, etwa so, wie wenn man Petrarca und Gerhard Hauptmann zusammentun wollte. Sie sind sich so fremd, daß man sie nicht einmal in eine Antithese bringen kann. Zwischen den schärfsten Gegensätzen besteht doch immer noch eine gewisse Beziehung — und sei es nur die, daß sie einander widersprechen. Zwischen Raffael und Manet gibt es keine Widersprüche. Sie stehen einander so fern, wie Gestirne, die durch Millionen Meilen des dunkeln Weltenraumes getrennt sind. Aber ebenso wie ein Lichtstrahl fernster Sterne zu uns gelangt, mag es auch wohl geschehen, daß ein Formgedanke, der vor Tausenden von Jahren in einem Menschenhirne aufblitzte, in unserer Zeit wieder neue Gestalt gewinnt. Und das ist hier der Fall. Wenn Raffael an einem Gemälde Manets mitgearbeitet hat, so war seine Rolle nur die des Vermittlers, der dem Spätergeborenen einen antiken Gedanken, einen römischen, vielleicht einen griechischen, zutrug.

Daß Manets Dejeuner sur l'herbe eines seiner größten Meisterwerke ist, unterliegt keinem Zweifel. Die Feinheit und Kraft der Malerei läßt sich genießen, nachfühlen, aber nicht kritisieren. Die Komposition als solche zu beachten, ist zwar nicht mehr Mode, wenn man aber das Bild auch in dieser Hinsicht würdigen will, wird man gewiß finden, daß sie ganz besonders angenehm gerundet sei. Wie sich die drei Hauptfiguren in einem elliptischen Umriß zusammenfügen, wobei die Lücke in der Mitte durch den weiblichen Akt in der Ferne ausgefüllt wird, wie das sitzende Mädchen den Ellenbogen auf das Knie stützt, das möchte man beinah klassisch nennen. Es ist jedenfalls ohne Beispiel in Manets übrigen Bildern. Er komponiert sonst — ich will nicht sagen schlechter, aber zum mindesten anders.[1]) Kein Wunder! Denn diese Komposition ist in der Tat klassischen Ursprungs und geht geradeswegs auf eine Zeichnung Raffaels zurück, die Marc Anton gestochen hat — und hinterdrein Marco Dente noch ein zweites Mal. Schon diese wiederholte Bearbeitung zeugt für den Beifall, den der Entwurf gleich zu seiner Zeit gefunden haben muß.

Es handelt sich um den berühmten Stich des Parisurteils (M. Anton B. 245, 246). Deutsche Gelehrte, Otto Jahn und Anton Springer, haben es uns längst mitgeteilt, daß die Raffaelische Zeichnung, die dem Stich zugrunde liegt, eine der späteren Arbeiten des Meisters, aus den Motiven zweier antiken Sarkophagreliefs zusammengesetzt sei, die sich noch heute in Rom befinden. Beide stellen das Parisurteil dar, und zwar steht das eine Relief, dem die meisten Figuren auf der linken Hälfte der Raffaelischen Komposition entnommmen sind, in der Villa Pamfili, das andere, das der rechten Hälfte der

[1]) In dem Künstlerlexikon von H. W. Singer finde ich unter Manets Verdiensten auch „die Befreiung vom Kompositionszwang" aufgezählt.



MANET: Le Dejeuner sur l'herbe ▫ Paris, Slg. Moreau-Nélaton



RAFFAEL: Drei Flußgottheiten ▫ Ausschnitt aus dem Kupferstiche Marc Antons B. 245

Zeichnung zum Vorbild gedient hat, in der Villa Medici.[1]) Auf dieser rechten Hälfte sehen wir oben in den Lüften Apoll mit seinem Sonnenwagen, die Dioskuren, Jupiter und Diana dargestellt, unten aber am schilfbewachsenen Ufer eines Gewässers zwei Flußgötter und eine Nymphe. Sie sitzen beieinander, nackt und schön und haben sich nichts zu sagen.

Eben diese Gruppe hat es Manet angetan. Er nahm die beiden Götter, zog ihnen Röcke und Hosen an, versah sie mit Taschenuhren, setzte dem einen ein Barett auf den Kopf und gab ihm statt des Schilfstengels einen Spazierstock in die Hand. Nur das Mädchen ließ er nackt, weil es ihm so wohlgefiel. Das heißt, um es ganz genau zu sagen, er nahm drei Pariser Modelle und ließ sie in den von Raffael vorgezeichneten Stellungen posieren; wobei es sich dann ergab, daß man bei etwas veränderter Haltung bequemer sitze.

Qu'est-ce que cela prouve? wird mich vielleicht nach berühmtem Muster ein Künstler fragen. Je nun, es beweist nichts Neues, jedenfalls nichts gegen Manet. Um alles in der Welt möchte ich nicht zu den Sykophanten gerechnet werden, die in der Kunst und Literatur nach Plagiaten schnüffeln. Was mit Recht so bezeichnet wird, ist ein kümmerlicher Mundraub am geistigen Eigentum, der von den Geschädigten verfolgt werden mag, im übrigen aber nicht der Rede wert ist. Von Raffael zu Manet gibt es indessen kein Plagiat, so wenig wie bei den Renaissancearchitekten, die in ihren Kirchenbauten antike Tempelfassaden und Kuppelräume bearbeiteten, so wenig Plagiat wie bei Shakespeare, der aus den Stoffen italienischer Novellen Dramen schuf. Wenn ein Großer wie Manet sich überlieferter Formen bedient, so schafft er sie zu seinem Eigentum, indem er sie neu gestaltet und bereichert. Er ist dann viel mehr ein Gebender als ein Nehmender. Das Kunstwerk, das Manet in seinem Dejeuner geschaffen hat, ist mehr wert als Raffaels Zeichnung und als die antiken Reliefs, die ihm als Vorlage gedient haben. —

[1]) E. Braun. Annali dell' Instituto Roma 1839. S. 215 ff.

O. Jahn. Berichte der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissenschaften I, 1849. S. 55 ff.

A. Springer. Raffael und Michelangelo. 2. Aufl. II. S. 122.

H. Thode. Die Antiken in d. Stichen Marc Antons, Leipzig 1881. S. 24.

Selbstverständlich hat Raffael das antike Vorbild mit aller Freiheit auf seine Art umgestaltet. Insonderheit hat er der Gruppe der Flußgötter nur die allgemeinste Anregung entnommen. In ihrer Fassung auf den Stichen Marc Antons und Marco Dentes ist sie durchaus raffaelisch. Die Nymphe und der Flußgott sind neu erfunden. Merkwürdigerweise sind diese beiden Figuren dann wieder für die Ergänzung eines Reliefs mit dem Parisurteil in der Villa Ludovisi benutzt. (Die Nymphe im Gegensinne.) Vgl. Jahn a. a. O. Taf. IV, 2.

Studien und Forschungen



Abb. 1. Aus GEILERS Granatapfel, Augsburg 1510 (Größe 0,123 br.; 0,172 h.) □

KANN EIN HOLZSCHNITT HANS BALDUNGS ZUR TEILWEISEN DATIERUNG VON GRÜNEWADS ISENHEIMER ALTAR DIENEN? □

Da auf den Grünewaldschen Tafeln des Isenheimer Altares kein anderes Wappen angebracht ist als das des 1516 gestorbenen Präzeptors Guido Guersi, so nimmt man an, daß das Altarwerk vor 1516 entstanden sein muß und die auf dem Salbgefäß der Kreuzigung ersichtliche Jahreszahl 1515 gilt als Vollendungstermin des Werkes.[1] Bei dem Mangel an Nachrichten über die Dauer der eigentlichen Arbeit Grünewalds sollte jeder Anhalt ausgenützt werden, denn für die Entwicklungsgeschichte der oberrheinischen Malerei scheint mir in dem zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts jedes Jahr von Wert und vor allem darf die Frage interessieren, in welchem Jahr können die am Oberrhein tätigen Maler zum erstenmal vor einem hier vollendeten Bild Grünewalds gestanden haben. Ich glaube dafür spätestens den Beginn des Jahres 1511 in Vorschlag bringen zu können.

Bei Hans Otmar in Augsburg kam 1510 die erste Ausgabe des Buches Granatapfel „meerers tails gepredigt durch den hochgeleerten doctor Johanem Gayler von Kaysersperg" mit sechs Illustrationen heraus, deren vier das Monogramm H. B. tragen und als Werke Hans Burgkmairs gelten. Diese Illustrationen sind für die zweite Ausgabe desselben Buches, die Johann Knoblauch in Straßburg auf Freitag[2]) nach Gregorij **1511** erscheinen ließ, alle von Hans Baldung mit recht genauer Anlehnung umgezeichnet worden, man kann ruhig sagen kopiert worden, mit Ausnahme des fünften Holzschnittes, der die sieben Hauptsünden unter der Gestalt von sieben Tierungeheuern zeigt.[3]) Bei diesem Holzschnitt ist Baldung vollständig abgewichen, seine Komposition und die Einzelausmalung der Tiere sind der Augsburger Ausgabe gegenüber ganz neu, nur bei der Bildung eines weniger auffallenden Tieres ist er abhängig geblieben. Diese an sich auffallende Abweichung wird aber

[1]) Vergl. H. A. Schmid, Mathias Grünewald, im Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums, Basel 1894.

[2]) Der Gregorientag ist nach H. Grotefend (Zeitrechnung des deutschen Mittelalters, 1891. I. Bd., S. 79.) der 12. März.

[3]) Ausführliche Bibliographie der Schriften Geilers von Kaysersberg bei L. Dacheux in: Die ältesten Schriften Geilers, 1882, Freiburg i. B. — Das Buch Granatapfel, Augsburg 1510 = Dacheux Nr. 44. — Das Buch Granatapfel, Straßburg 1511 = Dacheux Nr. 45. — Muther, Die Bücherillustration der Gotik und Renaissance, beschreibt als Nr. 1394 eine illustrierte Ausgabe des Granatapfels bei Grüninger 1510. Diese Angabe hat er, ohne ein Exemplar zu nennen, aus Weigels Kunstkataloge (Nr. 13361) — Ludwig Friedrich Vierling, Straßburg 1786, in seinen scriptis Germanicis Geileri kennt keine Grüninger-Ausgabe von 1510, P. Kristeller in seiner Straßburger Bücherillustration Nr. 129 hat diese Ausgabe nie gesehen, der sorgfältige Geiler Bibliograph Dacheux sagt Seite LIV.,

aus einem besonderen Grund interessant, weil sich Baldung mit seinem Holzschnitt gleichzeitig dem Grünewaldschen Altarflügel mit der Versuchung des Heiligen Antonius nähert und zwar in der Gruppierung der Tiere so sehr wie in der Einzelgestaltung von einigen derselben. Vorausgesetzt, daß die Annäherung einleuchtend genug ist, wäre damit erwiesen, daß dieser Flügel zu Beginn des Jahres 1511 schon in der Durchbildung seiner Einzelheiten fertig war.



Abb. 2. Aus dem Granatapfel, Straßburg 1511
(0,137 br.; 0,171 h.)

Die Übertragung Grünewaldscher Motive in den Holzschnitt des Hans Baldung (Abb. 2) ist, wie der Augenschein lehrt, nicht durch direktes Nachzeichnen vor dem Original, sondern nur aus der Erinnerung geschehen. Baldung muß nach einem Werkstattbesuch bei Grünewald von dessen packender Phantasie noch so erfüllt gewesen sein, daß er, als der Auftrag zur Umzeichnung der Augsburger Illustrationen[1]) an ihn erging, es sich nicht versagen mochte, die Untiere aus der Erinnerung nach Grünewald zu geben, anstatt die weniger originellen der Augsburger Vorlage zu kopieren. In dem Umstand der Abweichung allein dürfte also schon ein gut Teil des Beweises liegen. In dem Augsburger Holzschnitt (Abbild. 1) gruppieren sich die Tiere in der sichtlichen Absicht den Raum gleichmäßig zu füllen um ein Hauptier in der Mitte, um jenes mit dem Schwert der Hoffart, der Quelle aller anderen Fehler; bei Baldung sind sie aber, ganz wie bei der Versuchung des Antonius, rundum angeordnet und stürzen sich wenn man so sagen darf, auf ein in der Mitte fehlendes Objekt. Diese Lücke in der Komposition verwehrt es von Anfang an, in Grünewald etwa den Entlehner aus Baldung zu sehen, was bei dem ungemeinen Phantasiereichtum des Malers in Isenheim auch sonst nicht ernstlich in Betracht käme. Die Frage nach einer dritten gemeinsamen Quelle wird wohl auch zu verneinen sein, zu Schongauers Versuchung des Antonius z. B. haben die Grünewalds und die beiden hier abgebildeten Holzschnitte keine direkten Beziehungen.

Es empfiehlt sich noch, auf der einen Seite die Abhängigkeit Baldungs von den fünf Augsburger Vorlagen, bei dem sechsten Holzschnitt aber seine Übereinstimmung mit Grünewald etwas näher zu erörtern. Die in den stark verkleinerten Abbildungen 3 und 4 beigegebenen Holzschnitte der heiligen Elisabeth mit ihren spinnenden Frauen nach der Augsburger (Abb. 3) und nach der Straßburger Ausgabe (Abb. 4) zeigen, wie ähnlich der Gesamteindruck beider ist, so daß das Auge erst genauer hinsehen muß, um sich die immerhin nicht unerheblichen Änderungen klar zu machen. Wer nicht Gelegenheit hat, selbst beide Ausgaben zu ver-

daß er von dieser Ausgabe nirgends die geringste Spur gefunden habe, mir gelang das auch nicht. Wer Mulhers Arbeit kennt, wird daraufhin kaum weiter suchen.

[1]) Die sechs Illustrationen der Augsburger Ausgabe sind: 1. Christus, Lazarus, Martha und Maria, bezeichnet H. B. — 2. Pharaos Untergang im roten Meer, H. B. — 3. Elisabeth und spinnende Frauen, ohne Monogramm (Abb. 3). — 4. Küche, in welcher ein Koch einen Hasen ausweidet, H. B. — 5. Die sieben Hauptsünden, H. B. — 6. Die sieben Schwertscheiden, ohne Monogramm.



Abb. 3. Aus dem Granatapfel, Augsburg 1510 (0,122 br.; 0,171 h.)



Abb. 4. Aus dem Granatapfel. Straßburg 1511 (0,136 br.; 0,172 h.)

gleichen, darf mir glauben, daß das Beispiel richtig gewählt ist und daß größere Abweichungen als wie sie hier zu erkennen sind, bei keinem der anderen Holzschnittpaare vorkommen, bei dem Bild vom „Has' im Pfeffer“ aber und bei den „sieben Scheiden“ jedenfalls nur geringere.

Die Übereinstimmung von Baldungs sieben Untieren mit Grünewalds Versuchungsbild,[1]) die jedenfalls nur aus der Erinnerung stammt, besteht wie gesagt in der Anordnung und in dem Einstürmen auf die Mitte, ferner in der Gestaltung von drei oder vier Tieren, die, und das ist wichtig, auch an den gleichen Plätzen auftreten. Da ist in Mitte oben der breitnasige hundsköpfige „Zorn“, in halber Höhe rechts die „Tragkait“ mit dem fleischigen Maul und halboffenem Rachen, in Mitte unten die „Geitikat“ als flaches, vierbeiniges Schalentier mit langem Hals und links in halber Höhe die „Hochfart“, zwar bei Baldung mit einem Vogelkopf versehen, der mit seiner Federklappe am Ohr an den Vogel rechts unten bei Grünewald erinnern kann, aber die Hoffart hat das sehr charakteristische Bewegungsmotiv des bei Grünewald an gleicher Stelle befindlichen Teufels deutlich beibehalten, nämlich den über die Achsel gedrehten Kopf und den steif abgebogenen Ellbogen. Der Kopf dieses Teufels wieder und seine Schmetterlingsflügel mögen in dem Baldungschen „Neid“ rechts oben ihre Spuren hinterlassen haben. Da wo ihn seine Erinnerung verließ, hat Baldung rechts unten die bebrillte Unkeuschheit aus Eigenem eingeflickt, für die Fresserei aber die Trägheit aus Burgkmair herüber genommen.

Sind nun die Ähnlichkeiten zu Grünewalds Bild zwar nur bescheidene, so scheinen sie mir bei Geizigkeit und Hoffart und in der allgemeinen Anordnung doch sicher zu sein; rechnet man das Abweichen von der Augsburger Vorlage einzig bei dieser Szene hinzu, so gibt das zusammen doch wohl mehr als bloßen Zufall. Dann aber gilt auch die Frage nach der Datierung des Altarflügels als beantwortet.

Hans Koegler.

[1]) Abbildungen der Versuchung des Heiligen Antonius vom Isenheimer Altar bei H. A. Schmidt, die Werke des Mathias Grünewald, Straßburg 1907, ferner in der Grünewaldmappe des Kunstwart; klein aber recht gut bei J. Fleurent, der Isenheimer Altar, Colmar 1903.

ZU DEN HILANDERAS DES VELASQUES

Wer zu öfteren Malen in dem Velasquezsaale des Prado geweilt hat, wird die Bemerkung gemacht haben, wie geringer Gunst beim Publikum sich das Bild der Hilanderas erfreut, trotz der zwei Sterne im Bädeker und trotz einer Berühmtheit, die der der Meninas nur wenig nachsteht. Es ist nicht die Art der Aufstellung allein, das gesonderte Kabinett der Meninas, das Neugierige und Ruhebedürftige in gleicher Weise anzieht, im Gegensatz zu der Einreihung in dem großen Saale, die die Hilanderas sich gefallen lassen müssen. Auch die Übergabe von Breda hängt hier, und das Bild hat noch nie seine Wirkung verfehlt.

Die künstlerische Absicht der Hilanderas geht auf die starke Gegensatzwirkung des vorderen halbbeleuchteten Arbeitsraumes zu dem rückwärtigen, sonnendurchfluteten Raume, in dem vornehme Damen die Teppiche betrachten. Durch Nacht zum Licht. Was in trübem Dunkel geschaffen, wird in hellem Lichte genossen. Die Tendenz ist deutlich genug. Aber es bleibt ein Nebeneinander. Ein eigentlicher Gesamteindruck kommt nicht zustande. Die mächtige Bewegung der Arbeit spricht nicht als solche. Der Sonnenstrahl im rückwärtigen Raume will nicht leuchten, und es bleibt dort hinten eine peinliche Unklarheit in den räumlichen Verhältnissen und im Nebeneinander des Wirklichen und Unwirklichen.

Man wird dieses Urteil von unbefangenen Betrachtern immer von neuem bestätigt hören. Und der Schlüssel, der die Lösung des Unbefriedigenden gibt, ist, wenn man sich über dieses selbst nur erst klar ist, unschwer gefunden. Das Bild ist — wie auch an jeder Photographie leicht zu sehen — stark angestückt, jederseits ist ein Streifen und zumal oben ein breites Stück hinzugekommen. Oben verläuft der Schnitt genau horizontal durch das obere Ende der Leiter, die an der Rückwand lehnt, links fällt der Vorhang beinahe ganz fort, in dem die Arme der Seitwärtsgreifenden verschwinden, rechts bleibt von der Dienerin, die den Korb hereinbringt, nur eben Kopf und Arm.

Diese auffällige Tatsache konnte natürlich nicht unbemerkt bleiben. Beruete erwähnt sie und fügt hinzu: Einige nehmen an, daß das Originalgemälde nur den Mittelteil umfaßte. Aber damit geht der perspektivische Effekt verloren, und es bleibt weniger Raum über den Figuren, als ihn Velasquez in seiner letzten Zeit liebte. Beruete scheint sich hier auf mündliche Äußerungen zu beziehen, da er kein Zitat gibt. Auch in der einschlägigen Literatur ist es mir bisher nicht gelungen, eine solche Andeutung zu finden. Und doch enthält die von Beruete kurz verworfene Ansicht sicherlich einen richtigen Kern.

So ungewohnt es auf den ersten Blick scheinen mag, deckt man die angesetzten Teile ab, so wird man erstaunen, wie das Bild plötzlich lebendig wird. Es kommt Rhythmus und starke Bewegung in die Gruppen der arbeitenden Frauen vorn, auch der rückwärtige Raum wird durchsichtiger, klarer, und vor allem bekommt der Sonnenstrahl jetzt erst Helligkeit und Leuchtkraft.

Man verlasse sich nicht auf eine Nachprüfung an der Photographie, man muß es vor dem Original selbst erlebt haben, wie das, was vorher stumpf schien, nun strahlend und farbig wird. Man kann bei jedem Kopisten das Streben beobachten, das Bild zu verbessern, hier oben durch irgend ein Mittel der Wirkung aufzuhelfen. Man sehe nur, wie in dem Holzschnitt, der Justis Buch beigegeben ist, nicht nur die Tonwerte verschoben sind, sondern auch der Sonnenstrahl selbst höher hinaufgezogen ist, während er im Original bemerkenswerterweise genau in der Höhe der Schnittlinie absetzt.

Was man auch an der Photographie nachzuprüfen vermag, ist die ganz andere Art der Raumfüllung, die sich durch Ausschaltung der angesetzten Streifen ergibt. Alles wird voller, gedrängter, und den in engen Linien gefaßten Figuren wohnt eine andere Spannkraft inne. Nirgends bleibt die Fläche unbesetzt, Vorhang und Leiter zur Linken, das schwere Bündel an der Wand über dem Kopfe der Garnwicklerin rechts, in der Mitte der Einblick in den hellen, farbigen Raum. Das einzige Motiv des großen Rundbogens, das der Beweglichkeit des surrenden Rades unten durch Wiederholung der Form mehr schadet als nützt, ist alles, was hinzukommt. Sonst bleibt der obere Streifen unbesetzt in auffälligem Gegensatz zu der gedrängten Fülle unten. Auch an den Seiten ist durch die Verbreiterung nur die Energie der Bewegungen geschwächt, ganz abgesehen von der empfindlichen Unklarheit, die zur Linken entsteht.

Aber — so meint Beruete — es bleibt weniger Raum über den Figuren, als ihn Velasquez in seiner letzten Zeit liebte. Offenbar ist an die Meninas gedacht. Auch Stevenson zieht diesen Vergleich: „Auf beiden Bildern verschwimmt der obere Teil im Dunkel, obwohl das gewölbte Zimmer der Spinnerinnen nicht

so hoch hinaufspannt, auch die Komposition nicht so sehr beherrscht wie der obere Teil der Meninas." Das Gefühl der Unbefriedigung, das der feinsinnige Maler nicht verwinden kann, spricht deutlich aus diesen Zeilen. Aber der Vergleich tut dem Bilde ein Unrecht. Denn die künstlerische Absicht ist eine durchaus verschiedene. Nicht an das Porträtwerk, sondern an die noch streng in barockem Sinne komponierten Mythologien der Spätzeit des Meisters hat man zu denken.

Auch hier ist allerdings eine Korrektur vorzunehmen. Das Bild des Merkur und Argus ist an allen vier Seiten angestückt und im ursprünglichen Bestande weit massiger, barocker in enger Fassung durch rahmende Linien. Die ursprünglichen Bildgrenzen verlaufen überall dicht um die Figuren, rechts und links je ein Stück des Armes noch überschneidend. Man vergleiche, wie auch der Mars fest in der Fläche sitzt, wie sein Knie den Rahmen berührt, wie kurz über dem Helm die Bildgrenze verläuft, oder wie selbst in der flüssig und leicht bewegten Venus der Fuß zur Linken, der Ellbogen zur Rechten vom Rahmen noch überschnitten wird, wie auch der Engel mit Kopf und Flügel knapper gefaßt ist.

Obwohl die Schmiede des Vulkan lockerer komponiert ist als die späten Mythologien, die in der Schwere der Figuren sich eher wieder den Trinkern nähern, wird man sich doch auch hier leicht davon überzeugen, daß zur Linken und Rechten je ein Streifen nachträglich hinzugefügt ist. Die ursprüngliche Bildgrenze verläuft links durch den wehenden, gelben Gewandzipfel des Apoll, rechts hart an der Ferse des letzten der Schmiede. So erst bekommt das Bild Haltung und Festigkeit, die Menschen stehen, während zuvor, namentlich beim Apoll, das Gefühl unsicheren Schwankens aufkam. Und niemals sonst stehen Velasquez' Figuren so locker innerhalb der Rahmenlinien, immer faßt er sie fest mit Überschneidungen — von den Borrachos zum blutigen Rock, dem Christus an der Säule, der Übergabe von Breda mag man vergleichen, was man will. Das kurz geöffnete zur Linken, wo Apoll eintritt, das ganz geschlossene zur Rechten entspricht dem Sinn des Bildes so gut wie den Gewohnheiten des Meisters. Zudem stimmen die Maße der Schmiede in dieser Form genau mit denen des blutigen Rockes überein, was vielleicht kein Zufall ist.

Die Beispiele für nachträgliche Vergrößerung von Bildern des Velasquez lassen sich noch vermehren. Am bekanntesten in dieser Hinsicht ist der Philipp zu Pferde. Die ursprüngliche Bildform ist in der verkleinerten Wiederholung im Palazzo Pitti gegeben. Nimmt man dem Original im Prado die breiten Streifen, die beiderseits angesetzt sind, so stimmen die Maße zu denen des Olivarezbildes. Und so erst bekommt das Bild Haltung. Die Figur schwimmt nicht mehr in der Fläche, sondern sitzt fest im Rahmen, die Bewegung des Pferdes gewinnt Spannkraft, erst in der knappen Fassung kommt das Emporsteigen zur Wirkung. Offenbar erst nachträglich wurde aus dem Porträt ein Pendant zum Bilde der Isabella. Auch die Reiterbildnisse Philipps III. und seiner Gemahlin waren auf das gleiche Format gebracht, und alle vier dienten nun gemeinsam dem Schmucke eines Raumes, des Salon der Königreiche im Buen Retiro.

Auch dem Bildnis der Infantin Margarete mag bei ähnlicher Gelegenheit jederseits ein handbreites Stück angefügt worden sein, wieder nicht zum Vorteil des Eindrucks. Der Reifrock wirkt unförmig wie auf keinem Bilde sonst, und man kann beobachten, daß Velasquez außer im ausgesprochenen Kinderbildnis immer den Rock vom Rahmen überschnitten gibt, niemals die Figur so haltlos in die Breite gehen läßt wie hier.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Verbreiterung des Reiterporträts des Königs noch unter Velasquez' Augen oder von ihm selbst vorgenommen wurde. Daß aber damit einem sich einstellenden Bedürfnis nach „größerer Ellbogenfreiheit" genügt worden sei, wie Stevenson annimmt (Gensel übernimmt das Wort), will nicht einleuchten. Sicher bedingten rein äußere Motive eine Vergrößerung, die gleichwie die Erweiterung des ursprünglich im Halbrund geschlossenen Bildes der zwei Einsiedler zum Rechteck dem abgeschlossenen Werke nicht ein Neues hinzufügt, sondern der Erscheinung nur Schaden tut.

Schwieriger ist in den anderen angeführten Fällen ein Urteil darüber zu gewinnen, wann und von wem die Erweiterungen vorgenommen wurden. Das Verhältnis des Velasquez zu seinen Werken ist ja ein ganz besonderes dadurch, daß er, als Verwalter des königlichen Kunstbesitzes, auch die eigenen Werke immer unter den Augen behielt. So ist die Möglichkeit, daß nachträgliche Änderungen von ihm selbst stammen, gewiß besonders naheliegend. Aus welchen Motiven solche vorgenommen wurden, ist allerdings eine weitere Frage. Handelt es sich um spätere Erweiterungen eines ursprünglichen Planes, wie in dem Prachtbei-

spiel von Rubens, dem Münchener Bacchanal? Das Reiterbild des Philipp gibt ein Recht, an solcher Interpretierung zu zweifeln. Und wir glauben, gezeigt zu haben, daß die Eilbogenfreiheit, die Stevenson rühmt, nicht unbedingt als ein Vorzug anzusprechen ist, daß gerade durch sie die Wirkung der Hilanderas empfindlich beeinträchtigt wird.

Das letzte Wort in der Frage ist mit dieser Erkenntnis gewiß noch nicht gesprochen. Die eigentlichen Gründe der Entscheidung liegen tiefer, sie rühren an die allgemeine, stilgeschichtliche Stellung des Meisters, den eine einseitige Anschauungsweise gern als den Vorläufer unserer eigenen Zeit preist. Der Zweck dieser Zeilen ist es aber vor allem, ein — gleichgültig durch wessen Schuld — um seine beste Wirkung gebrachtes Meisterwerk in seiner Urform und in ursprünglicher Schönheit wieder erstehen zu lassen.

Dr. Curt Glaser.

BEITRAGE ZUM ŒUVRE BEKANNTER MALER[1]

Von Wilhelm Suida

Konrad Witz

In der Sammlung Cook in Richmond fand ich als „altspanisch unter dem Einflusse des Hubert van Eyck" ein Gemälde, offenbar Bruchstück eines größeren Ganzen, das auf der jetzigen Vorderseite einen auf einem Steinpostament stehenden grüngewandeten Mann, auf der Rückseite die knieende Maria Magdelena (Hälfte des Noli me tangere) darstellt. Meine Bestimmung auf Konrad Witz glaube ich durch die nahe Beziehung zu den Tafeln in Basel begründen zu können. Ob hier wieder ein Bruchstück des in seiner Gesamtform noch fraglichen Baseler Altars aufgetaucht sei, wird erst eine weitere Untersuchung ergeben.

Hans Schüchlin

Nicht mehr als der Tiefenbronner Altar von 1469 war bisher von diesem Meister bekannt. Ein Tafelbild der Stuttgarter Galerie, die Verkündigung an Zacharias im Tempel, das schon ältere Inventare dem Schüchlin zuschreiben, hat Konrad Lange von neuem unter seinem Namen ausgestellt und dies scheint mir durchaus berechtigt, ebenso Langes Annahme, das Bild sei noch vor 1469 gemalt (vielleicht auch nicht ganz eigenhändig). Aus der Zeit des Tiefenbronner Altars kann ich nun noch eine Enthauptung der hl. Barbara im Besitze des Fürsten Waldstein in Dux in Böhmen (in der dortigen Kirche befindlich), aus etwas späterer Zeit eine Geiselung Christi im Louvre namhaft machen. Beide Werke bisher nirgends erwähnt, sind formell wie koloristisch untrüglich Werke Schüchlins.

Friedrich Herlin

Ein außerordentlich bedeutendes Tafelbild dieses Meisters, die hl. Anna in dunkelkarminrotem Gewande mit der kleinen Maria und dem Christkinde auf ihren Knien, befindet sich auf Schloß Kreuzenstein im Besitz Seiner Excellenz des Grafen Hans Wilczek, ein kleineres Bild des hl. Georg und Florian besitzt Herr Gaston von Mallmann (Berlin).

Michael Pacher

Man sollte kaum glauben, daß ein verhältnismäßig leicht zugängliches Werk der Tiroler Kunst, das mir des großen Namens Pachers durchaus würdig scheint, bisher völlig übersehen zu sein scheint: es ist ein Glasfenster in der Margaretenkapelle am St. Peters Friedhof zu Salzburg, darstellend die Madonna und die hl. Katharina, offenbar aus der Zeit von Pachers Tätigkeit in Salzburg für den Altar der Franziskanerkirche. Im Anschlusse daran möchte ich eines Porträts des Kaisers Maximilian Erwähnung tun, das aus dem Besitze des Baron Schickler in Paris auf der Brügger Ausstellung 1907 (Catalogue de l'Exposition de la Toison d'or Nr. 27) zu sehen war, sicher tirolische Arbeit vielleicht von Friedrich Pacher, der zusammen mit Marx Reichlich für Kaiser Max um 1508 tätig war. Ein unbeachtetes Tafelbild dieses letzteren Künstlers, Christus am Ölberg, befindet sich auf Schloß Kreuzenstein.

Albrecht Altdorfer

In der Sammlung des historischen Vereins in Regensburg fiel mir in dem kleinen Raume, der den aus Altdorfers Schule herrührenden Altar von 1517 beherbergt, ein Porträt auf, das als „Kopie nach Feselen" bezeichnet und dementsprechend hochgehängt war. Eine nähere Untersuchung dieses Porträts eines Abtes brachte mich aber zu der Überzeugung, daß ich ein eigenhändiges Werk Altdorfers vor mir habe, das in malerischer Durchführung, in der Art der Modellierung des Kopfes und der Hände, in

[1] In der Form kurzer Notizen teile ich beifolgende Beobachtungen den Fachgenossen mit, da mir zu einer breiteren Ausführung gegenwärtig die Zeit fehlt. Ich hoffe jedoch bald auf die hier erwähnten Kunstwerke zurückzukommen und dann durch Illustration und genauere Angaben meine Zuschreibungen ausführlich zu begründen.

der Hintergrundslandschaft allernächste Verwandtschaft mit dem Straßburger Porträt aufweist.

Monogrammist WO, der Meister von Meßkirch

Im Louvre befindet sich ein kleines Bild der Vorführung Christi vor Pilatus, das augenscheinlich von dem Meister von Meßkirch herrührt. An demselben ist aber auch ein Künstlermonogramm angebracht, das Zeichen W, das vielleicht zu Ermitteiung des Namens dieses Meisters führen kann.

Tizian

Als ein bisher gänzlich unbeachtetes Werk Tizians glaube ich das Brustbild eines schwarzgekleideten jungen Mannes auf schwarzem Grund im Besitze des Rittmeisters der K. K. Arcieren-Leibgarde von Stefeneili in Wien bezeichnen zu dürfen, ein sehr schlichtes, in der Durchführung meisterhaftes Stück.

Domenico Theotocopoli

In der Sammlung von Handzeichnungen im Besitze des Fürsten von und zu Liechtenstein in Wien fand ich unter „Carracci" eine Kreidezeichnung, das Brustbild eines jungen Mannes, der Schweigen gebietend den Finger an den Mund legt und den Beschauer fixiert. Meine Ansicht, es handle sich um ein höchst charakteristisches Werk des Theotocopoli, und zwar die erste Zeichnung, die von diesem Meister meines Wissens überhaupt nachgewiesen werden kann, fand die Zustimmung Seiner Durchlaucht des Fürsten Franz von und zu Liechtenstein und des Direktors der Albertina Dr. J. Meder.

Jan Vermeer van Delft

Die bunte Reihe dieser kurzen Mitteilungen möchte ich mit dem Hinweise auf ein Bild schließen, das in der Münchener Pinakothek unter dem Namen des Frans van Mieris ausgestellt ist: eine junge Frau ihr an der Wand hängendes Porträt betrachtend (No. 423. Der Katalog gibt irrigerweise an, daß die junge Dame sich im Spiegel betrachte). Wenn ich dafür den Namen des Jan Vermeer in Vorschlag bringe, der ja sonst in der Pinakothek nicht vertreten ist, so muß ich doch auch gleich auf den schlechten Erhaltungszustand des Bildes hinweisen, der wahrscheinlich eine genauere Prüfung desselben verzögert hat. Die Farben und das äußerst anmutige Motiv lassen immerhin noch Vermeers Geist erkennen.

Karl Blechen. In der Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin am 10. Januar sprach Dr. Kern über die Ergebnisse seiner Blechen-Forschungen. Wesentliche Ergänzungen zu Blechens Lebensbilde schöpfte er aus verschiedenen Kirchenbüchern von Kottbus und Berlin, aus gleichzeitigen Akten und Berichten, aus Briefen über den Künstler, aus alten Ausstellungs - Katalogen und Zeitungsberichten. Wichtig scheint das Merkmal der Rassenkreuzung, die in zahlreichen Bildnissen Blechens zum Ausdruck kommt — seine Mutter war wendischer Abkunft — ein Zwist mit Henriette Sonntag, infolgedessen er seine Stellung als Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater aufgab, die Widerlegung der Legende, daß Blechen selbst Hand an sich gelegt habe: er starb am 23. Juli 1840 an einem „hitzigen Fieber". Für das Verständnis der künstlerischen Entwicklung Blechens bringt eine eingehendere Würdigung seiner Tätigkeit als Theatermaler neue Gesichtspunkte. Das vielumstrittene Bild: die „Vampyrjagd" (auf Schloß Boberstein) ist K. zufolge eine Illustration zu Webers „Freischütz", III. Akt, Szene 10. Die Handlung ist in die „finstere Wolfsschlucht" verlegt. Beziehungen zur Theaterdekoration lassen sich auch für andere „Tafelbilder" Blechens nachweisen. Den Künstler befreite im Gegensatz zu anderen von der romantischen Stimmung ein Aufenthalt in Italien (1828—29). Das Land der Sonne lehrte ihn Licht und Luft ohne stoffliche Prätension malen; er wurde ein Landschafts-„Maler", der sich in seinen besten Studien wohl mit Bonington und Constable messen kann. Der Einfluß der nordischen Heimat erstarkte jedoch wieder so, daß der Künstler in seinen letzten Jahren abermals sich romantischen Stoffen zuwandte. Eine Doppelnatur, nicht unähnlich dem stärkeren Turner.

Das angekündigte Buch von K. über Blechen wird die gesamten Ergebnisse der Forschungen zusammenfassend darstellen. S.

Donatello. In der Festsitzung des deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz am 16. November 1907 legte Dr. Corwegh seine neuesten Donatello-Forschungen vor. Danach gehört dem Meister eine Grabplatte aus Stein in S. Maria del Popolo zu Rom, an der zweiten Säule zwischen Seiten- und Mittelschiff. Auch die letzten an Donatellos Cantoria in der Opera del Duomo in Florenz noch fehlenden Stücke hat C. in zwei Bronzeköpfen des Bargello entdeckt.

DIE AUSGRABUNGEN IN PERGAMON

Was an neuen Nachrichten aus Pergamon kommt, ist dem Archäologen besonders erfreuliche Kunde. Knüpft sich an diesen Namen ja die Hoffnung, endlich in ein intimeres Verhältnis zur hellenistischen Kultur und Kunst zu kommen, einen Stützpunkt zu gewinnen, von dem aus die Ausfüllung der peinlich empfundenen Lücke in unserer Kenntnis der griechischen Entwickelung, die zwischen Alexander dem Großen und Rom klafft, begonnen werden kann. Wie fördernd nach dieser Richtung die Auffindung der Skulpturen des großen Altars von Pergamon schon gewirkt hat, ist bekannt. Aber schon die Grabungen an der Stätte des Altarbaues wuchsen sich zur Aufdeckung des ganzen Burgplateaus aus und führten zur Freilegung des Athenaheiligtums mit den umlaufenden Hallenbauten und der daran anschließenden Bibliothek, des Trajaneums und der Theaterterrasse am Abhang des Burgberges. Nachdem diese Spatenforschungen zu einem vorläufigen Abschlusse gebracht waren, hat man nach mehrjähriger Pause den mit ihnen beschrittenen Weg wieder aufgenommen. Dank der werbenden und treibenden Energie Alexander Conzes sind seit 1900 neue Ausgrabungen in Pergamon im Gange mit dem Ziele, die ganze Attalidenstadt freizulegen und damit ein möglichst vollständiges Bild eines hellenistischen Fürstensitzes zu gewinnen, ein Unternehmen, das in seinen Absichten aufs dankbarste begrüßt, in seinem Fortschreiten aufs aufmerksamste verfolgt werden muß. In regelmäßigen dreimonatlichen Jahreskampagnen ist die Athenische Zweiganstalt des Deutschen Archäologischen Instituts mit ihrem Leiter Wilhelm Dörpfeld an der Spitze in der Verfolgung dieses großen Zieles tätig, und in den „Athenischen Mitteilungen“ wird über die gewonnenen Resultate Rechenschaft abgelegt. Ein solcher Bericht, die Ausgrabungen der Jahre 1904 und 1905 umfassend, ist soeben in dem kürzlich zur Ausgabe gelangten Doppelheft 2/3 des 32. Bandes der „Mitteilungen“ wieder veröffentlicht; über seinen Inhalt soll im Folgenden kurz referiert werden.

Der Ausgangspunkt war auch diesmal wieder, wie in den Vorjahren, die Gegend um das Haupttor am Südfuße des Burghügels, von dem aus die Hauptstraße zur Höhe emporführt. Diese stößt nach kurzem Verlauf auf die Agora der Unterstadt und umgibt sie an zwei Seiten, um an der westlichen Ecke wieder mit scharfem Knick umzubiegen. An dieser Stelle wurde nördlich der Straße die Ruine eines großen Wohnhauses aufgedeckt. Es ist im Anfange der Königszeit errichtet, dann aber schon in griechischer Zeit einmal umgebaut worden. Einen zweiten, weit gründlicheren Umbau erfuhr es in römischer Zeit, als es im Besitz eines Attalos war, der die Würde eines römischen Konsuls bekleidete. Seine inschriftlich bezeichnete, leider des Bildniskopfes beraubte Herme war in einer Ecke des Hofraumes aufgestellt. Dieser Hof, von beträchtlichen Abmessungen, bildet den Mittelpunkt des Hauses. Er ist auf allen vier Seiten von einer doppelgeschossigen, in den Interkolumnien durch Schranken geschlossenen Säulenhalle — unten dorischer, oben jonischer Version — umgeben, hinter der sich die Zimmerreihen ordnen, zum Teil gleichfalls in zweigeschossiger Anlage. Auf der einen Schmalseite nimmt den Mittelpunkt ein saalartiger Raum von besonders großen Abmessungen ein, nach dem die Mittelachse der Längsrichtung gelegt war. Dies der Typus eines vornehmen griechischen Wohnhauses hellenistischer Zeit in anschaulicher und gut erhaltener Vertretung mit dem die Anlage beherrschenden peristylen Hof, an dem der Unterschied des römischen Atriumhauses gut gemessen werden kann. Es verdient Beachtung, daß in den großen, palastähnlichen Anlagen des hellenistischen Pompeji das Atriumhaus dominiert. Jetzt schon Schlußfolgerungen aus dieser Erscheinung zu ziehen, wäre verfrüht, aber als Erscheinung mag sie festgelegt werden. Von der Dekoration und der künstlerischen Ausstattung des Pergamener Hauses hat sich wenig erhalten. In einigen Räumen hat sich der Mosaikbelag des Fußbodens gefunden, darunter in zwei Zimmern aus griechischer, im übrigen aus römischer Zeit. Dem römischen Umbau gehören auch die geringen Reste eines Marmorbelags der Wände an. An einer Stelle ist darunter der alte Wandputz zum Vorschein gekommen, mit Malereien, von denen Stücke grüner Ranken und Blätter auf weißem Grunde zu erkennen sind. Erwähnt sei noch, daß wahrscheinlich aus dem Attaloshause die früher gefundene Herme des Alkamenes stammt; sie wird aus dem Hause in den tiefer liegenden Magazinraum an der Straße, in dem sie zutage kam, herabgestürzt sein.

Die Grabungen haben dann erneut die unweit gelegene, komplizierte Anlage des Gymnasions angegriffen, das sich über drei hinter- und übereinanderliegende, durch künstliche Anschüttungen gewonnene Terrassen ausdehnte. Die untere und mittlere dieser Terrassen, das Gymnasion der Knaben und der Epheben, waren schon früher freigelegt worden, jetzt hat man sich zur obersten Terrasse, die das Gymnasion

der Neol trug, gewendet und sie wenigstens zur Hälfte aufgedeckt. Die Anlage besteht aus einem großen, unter freiem Himmel liegenden Hofe in den respektablen Abmessungen von etwa 36 zu 74 m, der rings von einer zweigeschossigen Säulenstellung mit anschließenden Hallen umgeben ist. Auf die Hallen öffnen sich in dem bisher ausgegrabenen Teile saalartige Räume, darunter ein besonders stattlicher und prächtiger mit apsidenartigen Abschlüssen an seinen Schmalseiten, der, nach einer auf dem Architrav eingemeißelten Inschrift zu schließen, vermutlich dem Kaiserkult gewidmet war. Denn die erhaltene Architektur gehört, wie aus ihrem Charakter zur Evidenz hervorgeht, einem Umbau hadrianischer Zeit an. Die ursprüngliche Anlage aber geht in griechische Zeit zurück, und von ihr haben sich Mauern und auch vereinzelte Bauglieder bisher gefunden. Über die Geschichte des Baues wird sich erst Klarheit gewinnen lassen, wenn er in seiner ganzen Ausdehnung freigelegt ist.

Als dritter Gegenstand der Untersuchung wurde das Theater ausersehen, das zwar schon früher ausgegraben, aber inzwischen von neu angehäuftem Schutt und Gestrüpp wieder überdeckt worden war, von dem es befreit werden mußte. Die Forschungen R. Bohns über diesen Bau wurden dabei beträchtlich erweitert und ergänzt. Schon Bohn hatte für das Skenengebäude des Theaters drei Bauperioden festgestellt. Die erste Anlage, aus hellenistischer Zeit (2. Jahrh. v. Chr.) war ein hölzerner Bau, der jedesmal für die festlichen Theaterspiele neu errichtet wurde. An seine Stelle trat, ebenfalls noch in hellenistischer Zeit, ein fester Steinbau, der dann in römischer Zeit noch einmal umgebaut wurde. Das zweite hellenistische Skenengebäude hatte Bohn nur erschlossen, ohne sichere Spuren davon nachweisen zu können. Jetzt haben sich Architekturglieder davon unter dem Baumaterial der römischen Bühne nachweisen lassen. Wichtiger noch sind die Resultate für den ältesten, aus Holz errichteten Skenenbau. Aus der genauen Beobachtung der Fußbodenöffnungen, in denen die Holzpfosten eingezapft wurden, aus ihrer Lage und Verteilung hat sich wenigstens der Grundriß dieser ältesten Skene mit einiger Sicherheit feststellen lassen. Selbst für den Aufriß ergaben sich aus der wechselnden Stärke der Holzpfosten, wie sie aus den verschiedenen Abmessungen der gedachten Öffnungen im Fußboden zu erschließen ist, wichtige Rückschlüsse und zwingen zu der Annahme, daß sich über dem Proskenion die eigentliche Skenenwand mit einem oberen Stockwerk erhob. Die ganze Tragweite dieser Entdeckungen für die Geschichte und Entwickelung des griechischen Theaterbaues ist in dem vorläufigen Ausgrabungsbericht nur angedeutet und wird erst in einer von Dörpfeld verheißenen ausführlichen Darstellung klar zum Bewußtsein kommen.

Endlich wurden von den außerhalb der Stadt im Kaikostale liegenden Grabhügeln zwei größere und zwei kleinere angeschnitten. In dem einen der größeren, dem Mal-Tepeh, wurde eine aus drei Kammern bestehende Bestattungsanlage, zu denen ein stollenartiger Zugang führt, nachgewiesen. Alle Räume sind mit gut erhaltenen Tonnengewölben überspannt, aber die Verwendung von Kalkmörtel zur Hinterfüllung der Mauern und Gewölbe beweist, daß die Anlage nicht hellenistisch sein kann, sondern in die römische Kaiserzeit gehört. — Das Fehlen des Kalkmörtels in der Umfassungsmauer des zweiten großen Tumulus, Jigma-Tepeh, weist diesen in die Königszeit, und die Ausgräber vermuten, daß in ihm die pergamenischen Königsgräber erhalten sind; in das Innere vorzudringen ist noch nicht gelungen. In den beiden kleinen Tumuli hat man im Jahre 1906, wie eine Nachschrift berichtet, zwei gut erhaltene Trachytsarkophage mit den darin gebetteten Leichen und ihren Beigaben gefunden. Zwei in den Sarkophagen liegende Silbermünzen gehören noch dem 4. vorchristlichen Jahrhundert an. Genaueres über den Fund, also über die Anlage der Gräber, die künstlerische Form der Sarkophage usw. ist dem späteren genauen Ausgrabungsberichte vorbehalten.

Neben den architektonischen Denkmälern treten die Einzelfunde an Bedeutung zurück. Den Marmorskulpturen, die in großer Zahl vorhanden gewesen sein müssen — im Hofe des Gymnasions scheint, wie aus den noch vorhandenen Basen ersichtlich ist, vor den meisten der 84 Säulen je eine Statue gestanden zu haben! — ist von den Kalkbrennern arg mitgespielt worden. Interessant wäre unter den Funden als Typus und als Vorbild gleichartiger römischer Bildungen die Panzerstatue eines hellenistischen Herrschers, wenn sie nicht gar zu trümmerhaft erhalten wäre; das Fragment eines Porträtkopfes, das den hellenistischen Charakter der Arbeit erkennen läßt, soll in seiner Zugehörigkeit zu dem nur in zahlreichen Bruchstücken ans Licht getretenen Torso nicht einmal ganz gesichert sein. Nach Erhaltung und künstlerischem Wert steht an erster Stelle ein etwa lebensgroßer Herakleskopf griechischer Arbeit, der in seinen Formen die hellenistische Weiterbildung lysippischer Stilelemente erkennen läßt. Griechisch sind weiter der Oberteil einer nackten Jünglings-

statue mit erhaltenem Kopf, von dem nur die hintere Hälfte fehlt, und der Torso eines sitzenden Herakles. Für die römische Zeit war namentlich das Haus des Attalos ergiebig, dessen Peristyl eine Anzahl jener dekorativen Skulpturen barg, wie wir sie nach Qualität und Verwendung aus den Häusern Pompejis, besonders anschaulich dem der Vettier kennen. Der Unterteil einer Poseidonstatue mit hochaufgestütztem Bein mag als Vertreter eines bekannten statuarischen Motivs besonders genannt sein. — Von Terrakotten und Tongefäßen wurden wie gewöhnlich zahlreiche Fragmente gefunden, die sich zu den bekannten Typen gesellen, ohne deren Kreis zu erweitern.

Herrmann.

RUNDSCHAU

BERLIN

Die Ausstellung älterer englischer Kunst[1]) in der Königlichen Akademie (26. Jan. bis 23. Febr., darf zweifellos als die bedeutendste Veranstaltung des letzten Winters angesprochen werden. Wichtig ist für den Kunsthistoriker vor allem die durch sie dargebotene Möglichkeit, den Meisterwerken einer in sich geschlossenen Kunstepoche einmal auf kurze Zeit gegenübertreten und damit unser Verhältnis zu jener einer bedeutsamen Revision unterziehen zu können. Das Resultat dieser Prüfung wird negativ sein. Es führen von der Gegenwart aus keine Beziehungen zu dieser aristokratischen Kunst zurück, ja selbst der künstlerische Wert jener englischen Bildnismalerei ist heute nicht mehr absolut zu bejahen. Wohl waren jene Reynolds, Gainsborough, Raeburn, Hoppner, Romney, Lawrence Künsterpersönlichkeiten, die ihrer Zeit den Stempel aufgedrückt haben, indes dieselbe Zeit hat ihre Arbeit Lügen gestraft. Darüber belehrt uns deutlich genug die zeitgenössische Literatur jenes England, die gar nichts von dieser holdseligen Pose, diesen theatralisch zurechtgestutzten Allüren an sich hat, die auf die Dauer unerträglich wirken und unserem modernen Gefühl so fremd sind wie das schmachtende Liebesspiel des Rokoko überhaupt. So wird auch heute niemand mehr behaupten können, die Kunst jener Großmeister Englands sei überhaupt das Produkt der Zeitkultur gewesen. Die Beziehungen zu van Dyck auf der einen, zum französischen Rokoko auf der anderen Seite sind zu augenfällig, um uns über den Ursprung dieser Kunst im unklaren zu lassen. Es läßt sich ernstlich kaum bestreiten, daß wir hier vor einem Epigonentum künstlerischen Schaffens stehen, das von dem Großvater van Dyck den malerischen Feingeschmack, vom Vater Rokoko die spielende Grazie auf sich vererbte — vom Eigenen aber so gut wie gar nichts dazutat, es sei denn, daß man die Vorliebe zum Dekorativen überhaupt als eines der eigenen Merkmale dieser englischen Malerei ansprechen will. Man kann vor diesen Bildern nicht vergessen, daß sie Zeitgenossen eines Goya waren, und daß die Kunstgeschichte vor jenem einen Velasquez und Rembrandt gesehen. Einige wenige männliche Bildnisse ausgenommen, zeige man unter diesen mehr als hundert Werken ein einziges Porträt, das uns den Eindruck eines lebendigen, von Charakter und Willen erfüllten Individuums zu vermitteln vermöchte. Es gibt keins, das nur entfernt an den schlechtesten Goya heranreichen könnte. Menschen zu bilden war diese Kunst zu schwach. Ihre Stärke liegt in dem Geschick, Grazie und klassische Allüren festzuhalten und alles das, was zum eigentlichen Bildnis gar nicht hinzugehört, wie Kleider, Shawls und Spitzen, mit höchster malerischer Delikatesse wiederzugeben. Der Mensch aber auf diesen Werken bleibt eine Puppe, die der Arrangeur beliebig in diese oder jene Pose zu verrücken weiß, die er geschickt in ein klassisches oder landschaftliches Milieu hineinstellt, zu dem ihr jede Beziehung fehlt. Diese Engländer haben ihr Modell zurechtgerückt, wie es heutigen Tages der Photograph mit seinem „Bitte recht freundlich" tut, und in der Tat haben sie alle, die Miß Farren, Mrs. Gallwey und wie sie alle heißen, solcher Aufforderung getreulich Folge geleistet. Selbst Gainsboroughs berühmter „Blue Boy", der auch als Porträt unter allen Werken dieses Meisters als das gelungenste gelten darf, kann über die Statisten-

[1]) Ausführlicher wird Herr Prof. Jaro Springer in dem nächsten Hefte dieser Zeitschrift auf die Ausstellung zurückkommen. Die Red.

pose nicht hinwegtäuschen, ein wohlgestellter Enkel jener van Dyckschen Prinzen, die leichtblütiger und selbstbewußter ansprechen als dieser junge englische Master Jonathan Buttall. Sucht man aber in diesem Kreise nach einer stärkeren Künstlerindividualität, die alle übrigen um Hauptesiänge überragt, so fällt der Blick auf den einzigen Reynolds. Dieses Meisters Menschen haben das meiste Eigenleben und auf Bildern wie dem Porträt des Marquess of Grauby erkennt man mit Überraschung, wie fein sich die tonige Landschaft des Hintergrundes — bei den übrigen ist sie nie mehr als Kulisse — als selbständiger und unentbehrlicher Bildfaktor der Gesamtkomposition einfügt. Auch der als Cupido gekennzeichnete Gassenjunge „the link boy" muß als charakteristisch für Reynolds ursprünglichere Art hervorgehoben werden. Ebenso ist die Nelly O'Brien aus dem Besitz von Charles Wertheimer das, was man selbst nach unseren heutigen gesteigerten Ansprüchen als ein gutes Porträt bezeichnen darf. Tritt in Reynolds das Germanische stärker zutage, so möchte man Gainsborough fast fransösisch nennen, ein echtes Kind des Rokoko. Ihm stehen auch Hoppner und Romney näher als der Schotte Raeburn, den wesensverwandte Züge enger mit Reynolds — um nicht zu sagen mit Velasquez — zu verbinden scheinen. Das Bildnis seiner Gattin ist eins der besten Porträts dieser ganzen Ausstellung. Lawrence endlich, der geschickteste vielleicht unter allen, dessen Ideal ganz auf holdselige Lieblichkeit hinausläuft, hat sich in seiner Miß Farren ein unsterbliches Denkmal gesetzt — aber ist diese Miß Farren nicht ebenso lieblich wie geistig unbedeutend, die Vorläuferin jenes hohlen Schönheitsideals, das die Menge heute noch bei Fritz August von Kaulbach zu bewundern liebt. Hat überhaupt Old England, das in dieser Ausstellung vor uns hintritt, das besessen, was man wirkliche Höhenkunst nennen könnte, und liegen in diesen Werken in der Tat Werte verborgen, die fruchtbringend auf die Moderne wirken könnten? Beides muß verneint werden. Die beste Erkenntnis, die diese 27 Reynolds, 19 Gainsboroughs, 9 Hoppners, 8 Raeburns, 10 Romneys, 6 Lawrences vermitteln können, ist die, daß wir glücklich sein dürfen, diese interessante Veranstaltung nicht schon fünfzehn Jahre früher erlebt zu haben. Heute fühlen wir uns stark genug, den historischen Abstand richtig zu bewerten und unsere eigenen Bahnen unbeeinflußt von Old England weiterzugehen. Ein Moderner freilich ist auch unter diesen Alten, John Constable, der Landschafter. Über ihn wäre ein eigenes Kapitel wohl am Platze. Die wenigen Zeugnisse seiner Kunst, die unsere Ausstellung beherbergt, lassen indes das Starke und Eigene seiner Begabung mehr ahnen, denn deutlich umreißen. B.

8

Personalveränderungen an den Museen. Am Kunstgewerbemuseum tritt Geheimrat Lessing von der Leitung zurück. Seit 1882 Direktor des Museums, hat er die Sammlungen aus kleinen privaten Anfängen zu der Bedeutung geführt, die sie heute, als eines der ersten Museen der Welt für altes Kunstgewerbe, besitzen. Die wesentlichsten Bereicherungen der Sammlung in der Frühzeit waren der Ankauf des Lüneburger Ratssilbers 1874 durch Lessing und die Einverleibung der entsprechenden Teile der Königlichen Kunstkammer 1875. Seitdem wurden die Sammlungen systematisch ausgebaut und nach beiden Richtungen hin organisiert, nach der historischen und nach der technologischen Ordnung, und bis zur Gegenwart fortgeführt; da denn auch die neueren Richtungen des Kunstgewerbes durch Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung 1900 durch Lessing Berücksichtigung fanden. Als Hauptwerk seines Lebens aber betrachtete er die alle Länder und Zeiten umfassende Gewebesammlung, die von Anfang an im Museum organisiert wurde, dergestalt, daß jetzt für die gesamte Textilkunst hier eine Zentralstelle geschaffen ist. Seit etwa 1898 wurde mit der Publikation dieses Materials in musterhaften farbigen Reproduktionen begonnen. Die Erledigung dieses großen Werkes hat sich Lessing vorbehalten, so daß er auch noch fernerhin mit dem Museum in Berührung bleibt.

Sein Nachfolger wird Otto von Falke (am 1. April dieses Jahres), der bisherige Leiter des Kölner Kunstgewerbemuseums, der von 1887—1894 Assistent unter Lessing war. Seine Bedeutung beruht neben der Neuorganisation des Kölner Museums auf einigen vorzüglichen Büchern: dem Handbuch der Majolika (1895 und 1907), den Deutschen Schmelzwerken des Mittelalters (1904) und dem mittelalterlichen Teil der großen illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes (M. Oldenbourg, I. Bd., 1907).

Auch das Kupferstichkabinett wechselt zum 1. Juli die Leitung. Max Lehrs geht wieder ans Kupferstichkabinett nach Dresden zurück, und zu seinem Nachfolger ist kürzlich Max Friedländer ernannt worden, der bisherige zweite Direktor des Kaiser Friedrich-Museums.

Als Direktor des prähistorischen Museums ist ferner Professor Schuchhardt aus Hannover, bisher Direktor des Kestner-Museums, zum 1. April berufen worden; zugleich soll er die

Oberaufsicht über alle Ausgrabungen in Preußen erhalten.

Die Anstellung von jüngeren deutschen Museumsbeamten im Auslande hat mit der Berufung Wilh. Valentiners an das Metropolitan-Museum in New York begonnen. Man hat dort die kunstgewerblichen Sammlungen zu einer besonderen Abteilung zusammengefaßt, um sie einem Kurator der nämlichen Art zu unterstellen, wie sie an der Spitze der verschiedenen anderen Abteilungen stehen. Für diese neue Stellung ist auf Vorschlag Bodes und nach eingehenden Erkundigungen Valentiner gewählt worden, welcher hierzu noch mehr als durch seine holländischen Forschungen, namentlich über Rembrandt und Architektur, durch seine eingehende Spezialkenntnis in verschiedenen Zweigen des Kunstgewerbes befähigt erschien. Er war zuletzt am Kaiser Friedrich-Museum wissenschaftlicher Hilfsarbeiter.

Was das Deutsche Museum betrifft, dessen Bau — auf der Museumsinsel — eine fest beschlossene Sache ist, so darf sich jedermann freuen, daß gerade die deutsche Kunst, ganz im Sinne des neuen Vereins für Kunstwissenschaft, eine Zentrale in der Reichshauptstadt erhalten soll. Was der antiken und der orientalischen Kunst recht ist, erscheint für die deutsche zum mindesten billig. Die Sammlung der deutschen Holzskulpturen und Tafelbilder in den dunkelsten Räumen des Kaiser Friedrich-Museums verlangt gebieterisch eine Neuordnung; es ist in den Berliner Museen überhaupt schon Material genug für die beabsichtigte neue Sammlung vorhanden, und was deren Ausbau und Neuerwerbungen betrifft, über die man sich in den Provinzen anscheinend beunruhigt hat, so hat Generaldirektor Bode (in der National-Zeitung vom 24. Dezember) die bestimmtesten Erklärungen abgegeben, daß man nicht daran denke, den Provinzial- und Landes-Museen Konkurrenz zu bereiten. Ist doch ohnedies fast die ganze deutsche Abteilung des Kaiser Friedrich-Museums im Auslande erworben, und hat man von Berlin aus stets die Provinzialsammlungen gefördert (die schöne Straßburger Galerie z. B. ist ihrerzeit durch Bode allein zusammengebracht worden). Ein unritterliches Rivalisieren mit jenen Museen, dies kann man nach Bodes Ausführungen sicher annehmen, wird sich zu jeder Zeit für das Deutsche Museum in Berlin verbieten, dessen Pläne viel allgemeinerer und weitschauender Art sein werden, sein müssen, als die der Provinzialgalerien, die ihrem Charakter nach lokaler begrenzt sind.

S.

Neuerwerbungen der Königlichen Museen. Das Kaiser Friedrich-Museum fährt fort, deutsche Holzplastiken zu erwerben; namentlich bayrische aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Der Hauptnachdruck ruht aber nach wie vor auf der Bildersammlung. Weniger Italiener (Predellastück, sienesisch, angeblich von Francesco di Giorgio; ein Altärchen — Beweinung Christi — von Pesellino u. a.) als Niederländer und Deutsche sind von Bedeutung: ein unbekanntes niederländisches Triptychon der Zeit Memlings; ein Johannes auf Patmos von H. Bosch, mit einer geistreich skizzierten Rückseite; ein gutes Porträt von Scorel; die bedeutende Kreuzigung von K. Witz, in einer weiten, hell behandelten Seelandschaft (von Holz auf Leinwand übertragen); dann, aus russischem Privatbesitz, das anmutige Bildnis einer jungen Frau, das Rogier zugewiesen werden konnte. Aus der Sammlung Kann konnte noch eine stattliche Anzahl hervorragender Bilder — leider keines der, für unerschwingliche Preise nach Amerika gewanderten, Hauptwerke — erworben werden: ein ergreifender Christuskopf und eine starke Skizze zu „Christus und die Samariterin am Brunnen" von Rembrandt; von Ruisdael, Aert van der Neer und Wouvermann je eine Landschaft von verschiedener, eindringlicher Stimmung; Gonz. Cocx: Familienbild; J. Fyt: Stilleben von totem Geflügel; das Porträt eines Deutschen, wahrscheinlich aus der Schule Bellinis; und das in Holz geschnitzte Reliefbildnis des Bischofs Philipp v. Freising, von Friedr. Hagenauer.

Die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums hat die Kostümbilder, die nach Freih. v. Lipperheides Tode ihr überwiesen wurden, in den Lipperheidischen Sammlungsräumen aufgehängt; der Treue in den Kostümen entsprechend sind es Werke mehr von mittleren Begabungen, tüchtiger Berufsporträtisten, als von Genies, denen die Kleidung meist wenig gilt.

Aus den Erwerbungen des Kupferstichkabinetts ragen die 56 Blatt von Charles Mérion hervor, die seit 1905 erworben sind und deren Meister Lehrs selber in seinem Berichte den größten Radierer nach Rembrandt nennt; Mérion, der in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts in Paris in Armut lebte und schuf und der im Irrenhause von Charenton starb, dessen Blätter bei seinen Lebzeiten niemand haben wollte, und die nach seinem Tode Preise erreichten, welche jetzt bereits die für Rembrandtsche Radierungen gezahlten teilweise übersteigen!

S.

Kunstgewerbe-Museum. Unter den Neuerwerbungen des Kunstgewerbe-Museums

sind die Porzellane besonders reich vertreten. Die Versteigerung der bekannten Sammlung des Dr. Clemm (bei Lepke im Dezember 1907) bot Gelegenheit zum Ankauf mehrerer wichtiger Porzellanservice, eines mit Watteauszenen in Eisenrot bemalten Berliner Kaffeeservices, das nach sicherer Tradition Friedrich der Große 1764 dem General de la Motte-Fouqué zum Geschenk machte; eines noch vollzählig im alten Kastenfutteral erhaltenen Berliner Kaffee- und Teeservices im sogen. „Kurländer Muster“ (um 1780); endlich eines kleinen Wiener Services (um 1775). Außerdem wurden mehrere Figuren der Nymphenburger, Wiener und Berliner Manufaktur erworben, sowie eine Reihe vorzüglicher Gefäße in rotbraunem Böttgersteinzeug aus dem Besitz eines Marquese in Lucca.

S. v. C.

Die Porzellansammlung Samuel im Kaiser Friedrich-Museum. Durch Vermächtnis des im Frühjahr 1907 zu Berlin verstorbenen H. Sigismund Samuel gelangte das Kaiser Friedrich-Museum in den Besitz einer Sammlung von 63 meist süddeutschen Porzellanfiguren und -gruppen. Die Annahme dieses Vermächtnisses durch ein Museum für hohe Kunst bedeutet zugleich eine Anerkennung jener für das 18. Jahrhundert so wichtigen Kleinplastik, die damit etwa auf die gleiche Stufe wie die Tanagrafiguren der Antike, die Elfenbeinschnitzereien und Kleinbronzen des Mittelalters und der neueren Zeit gestellt wird. Im zukünftigen deutschen Museum wird die Samuelsche Sammlung den Grundstock einer ganzen Porzellangalerie bilden. Vorläufig ist sie im Saal der englischen, französischen und deutschen Gemälde des 18. Jahrhunderts in zwei Vitrinen untergebracht. Die Frankenthaler Manufaktur ist am reichsten vertreten (21 Figuren u. Gruppen), dann folgt Höchst (20), Ludwigsburg (8), Wien (5), Nymphenburg (4), Meißen (2); je eine Figur bez. Gruppe kommt auf Fulda, Straßburg (?), Vallendorf i. Th., und eine bisher noch nicht bestimmte ausländische Fabrik. S. v. C.

Neuerwerbungen der Nationalgalerie. Es soll in freier Auswahl nur auf einige der interessantesten Stücke hingewiesen werden. Zum ersten Male in der Galerie vertreten ist Fritz Boehle mit dem charaktervollen Bildnis eines Architekten. Erstaunlich in seiner delikaten malerischen Haltung das aus der Sammlung des Barons von Königswarter stammende Selbstbildnis von Raphael Mengs. Sympathisch das Bildnis eines musikliebenden Bürgermeisters von E. von Gebhardt vom Jahre 1874. Gleich anmutig der Darstellung wie der Dargestellten nach das Bildnis der ersten Frau des früheren Direktors Max Jordan von Theodor Große, endlich der flott und breit gemalte Studienkopf eines bayrischen Artilleriehauptmanns von Hans von Marées. Mit charakteristischen Werken ihrer Kunst sind vertreten M. von Schwind, mit einem Türmer im Mondschein, groß im kleinen Format und von einem bezaubernden Klang eines silbrigen Blaugrün, Karl Schuch mit zwei feinen Stilleben und einer seiner seltenen Landschaften. Des Wiener Franz Eybls idyllische Szene eines Grabschmückenden Mädchens, und A. von Pettenkofens kleine Pußtalandschaft, sind von einer fast miniaturhaften Feinheit der Malerei. Sehr erfreulich ist auch der Zuwachs an Skulpturen. Von Gaul die ruhenden Schafe, deren Material, gelblich poröser Kalkstein, das Wollig-Massige dieser Tiere fein charakterisieren hilft; in bronzener Straffheit, in sieghafter Bewegung, die Gruppe „Krieger und Genius“ von Georg Kolbe; die Bronzefigur des „Träumers“ von dem früh verstorbenen Aug. Hudler. W. Kaesbach.

DRESDEN

Die Anfang Dezember 1907 von den Zeitungen gebrachte Nachricht, daß von der sächsischen Regierung eine Spaltung der Generaldirektion der Königlich sächsischen Kunstsammlungen in zwei Abteilungen beabsichtigt werde, hat allenthalben berechtigtes Interesse gefunden. Doch erst als die Motivierung der Regierungsvorlage durch weitere Zeitungsmeldungen bekannt und als man merkte, daß gerade die Kunstsammlungen auseinander gerissen werden sollten, ist die Angelegenheit von berufenen Fachleuten einer sachlichen Prüfung unterzogen worden. Auch im Sächsischen Landtag sind die Dresdner „Museumsnöte“ am 7. Februar 1908 besprochen worden, als von einem für einen Museumsbau geeigneten Terrain die Rede war. In der Ersten Kammer meinte Dr. Naumann (Königsbrück), daß ein Museumsbau nicht länger hinausgeschoben werden dürfe, wenn sich nicht „Sachsen, bezw. Dresden, mit seinen Sammlungen überflügeln“ lassen wolle. Auch hob der Redner hervor, dass bei den nötig gewordenen neuen Direktorstellen nur Bewerber von fachwissenschaftlicher Befähigung in Frage kommen dürften. Wie die musealen Dinge in Dresden liegen, erfahren wir am besten aus einigen Aufsätzen der Kötschau'schen „Museumskunde“.

Das diesjährige 1. Heft der „Museumskunde“ bringt zunächst aus der Feder von Edgar von

Ubisch, des Direktors des königl. Zeughauses in Berlin, eine Würdigung des Projektes eines sächsischen „Fürstenmuseums", wie es von Woldemar von Seidlitz, dem vortragenden Rat der Generaldirektion in Dresden als einer Art Auslese des künstlerisch Besten aus allen Sammlungen geplant wird. Seit einem Jahrzehnt wird die Überfüllung der Dresdner Sammlungen als ein alle Stimmung, alle gute Wirkung aufhebender Mangel beklagt, mehr und mehr ist auch von wohlwollenden Schätzern der Dresdner Sammlungen beobachtet worden, daß man den mählich steigenden Ansprüchen an eine bessere Vorführung der Schätze alter Kunst entgegenkommen müsse. Daß die Kulturmission Dresdens für den Osten und Norden Europas nachzulassen beginnen soll, das sagt uns Ubisch, und er wird in dieser Beobachtung wohl Recht haben. Ein Grund mehr also zur Errichtung neuer Museumsbauten und Beseitigung der mannigfachen Übelstände. Eine glänzende Lösung der Museumskalamität wäre es, wenn in absehbarer Zeit die Idee eines den höchsten Anforderungen entsprechenden Museums verwirklicht werden könnte, wie es von Seidlitz in seiner Broschüre „Kunstmuseen, ein Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden", 1907 angedeutet hat. Das Projekt verdient, wenn es auch nicht gleich verwirklicht werden kann, in der Tat alle Berücksichtigung, es zeugt von einer hochgerichteten Kunstauffassung. Dem Kenner der überreichen Dresdener Sammlungen braucht nicht erst nachgewiesen zu werden, daß eine solche repräsentative Auslese, die die spezifisch sächsische Kunstkultur in ihren höchsten Spitzen von der ausgehenden Gotik bis an das Ende des XVIII. Jahrhunderts vorführen will, so getroffen werden kann, daß die bestehenden großen Sammlungen kaum in ihrem Bestande und in der entscheidenden Gesamtwirkung beeinträchtigt werden. Und wenn man sich dazu entschließen könnte, auch nur eine beschränkte Auswahl der unendlich vielen, sehr unnötigen und platzraubenden Dubletten der Porzellansammlung zugunsten der Museen zu veräußern, dann würde der Erlös die Kosten des neuen Fürstenmuseums wohl decken können, und der Ausfall des Überflusses im Johanneum würde endlich dazu führen, aus der Porzellangalerie eine wirklich mustergiltige keramische Fachsammlung zu entwickeln, wie wir sie dringend in Deutschland brauchen könnten. Eine keramische Galerie ist da zu schaffen, die, wie sie dem historischen Studium dienen soll, ebenso den wechselnden Erfordernissen der Praxis auf allen Gebieten der Keramik nützlich werden müßte.

Ein zweiter Aufsatz der „Museumskunde" knüpft an den Artikel von Ubisch an und behandelt die Frage der Spaltung der Generaldirektion der Königlich sächsischen Sammlungen. Geschrieben ist er von Karl Kötschau, der ja lang genug als Leiter des Historischen Museums in Dresden gewesen ist, um einen guten Einblick in die dortigen Verhältnisse gewonnen zu haben. Wie jedem, der im sächsischen Staatshaushaltplan für 1908 auf das Kuckucksei des Regierungsvorschlags gestoßen war, das Unzulängliche der Begründung auffiel, so lehnt ihn auch Kötschau als unannehmbar ab. Mit Recht führt er aus — und damit trifft er sich mit Ausführungen, die bereits in der Tagespresse zu lesen waren — daß man die Einheit in der Verwaltung des Kunstbesitzes aufrecht erhalten müsse und daß es gerade in unserer Zeit not tue, die Zusammengehörigkeit von Kunst und Gewerbe zu betonen. Wollte man hier teilen, zerreißen, es könnte den Kunstsammlungen zum Verhängnis werden.

Aber Kötschau geht in seinen Vorschlägen sehr viel weiter, er entwickelt ein organisatorisches Zukunftsprogramm. Er empfiehlt, nicht nur die Kunstsammlungen des königlichen Hauses, sondern auch die Kunstgewerbeschule mit ihrem Kunstgewerbemuseum, kurz, alle staatlichen Kunstbildungsanstalten unter ein einheitliches Ressort des Kultusministeriums zu gruppieren, und dann zu teilen zwischen einem vortragenden Rat für alle Kunstsammlungen und einem anderen für die Unterrichtsanstalten. Über beiden schwebt dann einigend der Generaldirektor. Die naturwissenschaftlichen Sammlungen aber, die bisher mit den Kunstsammlungen verbunden sind, möchte er ganz abstoßen und der technischen Hochschule zuweisen. Mit Recht fordert Kötschau, daß sowohl der vortragende Rat für die Kunstsammlungen, wie derjenige für die Unterrichtsanstalten, Fachleute sein möchten. Alles sehr plausibel, dann aber meint er weiter, daß eine zentralistische Generaldirektion imstande sein werde, auch dem gegenwärtigen Gewerbe Ziel und Richtung zu geben — und da können wir nicht recht mit.

Es heißt in dem Aufsatz: „Werden die Unterrichtsanstalten künstlerischen Charakters der neuen Generaldirektion mit unterstellt, so kommt ein großer einheitlicher Zug in die Ausübung der Kunstpflichten des Staates, Sammlungen und Unterrichtsanstalten können Hand in Hand arbeiten, die Gegenwart wird endlich die Schätze der Vergangenheit voll für sich ausnützen können, es wird eine fruchtbringende Durchdringung von Altem und Neuem vor sich gehen und eine

Kultur sich entwickeln, die auf weiterer Grundlage ruht und der deshalb in der Zukunft der Sieg gehören muß. Sachsen aber leistet dann als erster der deutschen Staaten etwas, worauf die Entwicklung in nicht allzu großer Ferne sicherlich hindrängt: es übt eine einheitliche Kunstpflege aus und gibt dem Lande eine geschlossene künstlerische Kultur". Wirklich? Uns will das doch etwas zu viel gefolgert erscheinen. Der Gedanke von der fruchtbringenden Durchdringung von Altem und Neuem ist natürlich ohne reaktionären Beigeschmack zu verstehen. Kötschau denkt gewiß nicht an eine Abhängigkeit der neuen von der alten Kunst und glaubt auch nicht, daß eine eklektische Kunst der Rückgriffe auf die historischen Stile der endlich lebenskräftig gewordenen modernen Bewegung in Kunst und Gewerbe dienen kann.

Zeigt in eueren Sammlungen, daß ihr die Kunstwerke als solche zu schätzen wißt, gleichviel aus welcher Zeit sie sind, lehrt das Volk und die Künstler den Respekt vor den Schätzen, nicht nur wenn sie alt, sondern wenn sie gut sind — bringt ihr das in euren Sammlungen eindrucksvoll zustande, dann ist es gut und für unsere Kultur wahrlich genug. Denn so erziehen wir uns die Schätzer, Kenner und die anspruchsvollen Käufer der Kunst, die wir dringend brauchen. Im übrigen aber laßt die Modernen sich eigne Maßstäbe suchen und macht sie nicht immer mit dem Beispiel der alten mundtot. Gewiss ist alte Kunst voller Weisheit, voll geheimer Lehre. Sie ist ein Mittel der Geschmacksbildung und eine feine Stimmgabel — und nur in diesem Sinne ein Vorbild für unsere moderne Kunst!

Der neuen Kunst möchten wir alle und jede Freiheit der Anregung, der Entwicklung lassen. Das Institut aber, das sich in der Zentralstelle für sächsisches Kunstgewerbe in Dresden gebildet hat, heraus aus den Erfahrungen der Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung und den Bedürfnissen der Zeit gehorchend, schiene uns mit seiner beweglichen Organisation sehr wohl geeignet, der Kunst Ziel und Richtung innerhalb der modernen Industrie und des Gewerbes zu weisen und der erstrebten allgemeinen Kunstkultur vorzuarbeiten, — wenn es nur erst recht in Betrieb kommen wollte!

So haben die Erörterungen der Fragen, die an eine etwaige Änderung in der sächsischen Generaldirektion geknüpft werden, schon Perspektiven aufgesucht, an die zunächst kaum gedacht wurde. Wurzelt der Regierungsvorschlag, der diese Erörterungen hervorgerufen hat, in der richtigen Erkenntnis, daß es gut sei, den einen vortragenden Rat der Generaldirektion zu entlasten, dem außer den Kunstsammlungen zur Zeit auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen und die Bibliothek unterstehen, so wird man gut tun, Kunst und Gewerbe fein bei einander zu lassen, wohl aber die naturwissenschaftlichen Sammlungen abzutrennen, wie das auch von Kötschau recht einleuchtend dargelegt worden ist. Das wäre logisch und wäre praktisch, und ist das zunächst Wichtige.

S

FRANKFURT a. M.

Die Boehle-Ausstellung im Staedel'schen Kunst-Institut.[1]) In den Ausstellungsräumen des Staedel'schen Kunst-Instituts befindet sich seit 4 Wochen eine Ausstellung von Gemälden von Fritz Boehle. In den intimen Kabinetten und Gängen hängen 25—30 Bilder des jungen Künstlers, die im wesentlichen einen neuen Begriff von seiner Schaffensart geben. Die Mehrzahl der ausgestellten Bilder ist ein Produkt letzter Zeit, nur einige — teils aus Privatbesitz — vertreten des Künstlers früheres Können und charakterisieren nur um so stärker seine heutige andere Art. Um in der Verschiedenartigkeit des ausgestellten Reichtums Überblick zu gewinnen, will ich zunächst die Porträts aussondern. Das früheste von 1894 zeigt den Künstler schon auf einer sicheren Höhe seines Schaffens, namentlich hinsichtlich der Gesamterfassung des dargestellten jungen Mannes. Aber wenn hier noch ein Kleben des Kopfes auf dem grünen Untergrunde auszusetzen wäre, so zeigt das Bildnis des Kammersängers Perron aus dem Jahre 1906, zu welch großer Form der Künstler sich durchgearbeitet hat. Seine Beschäftigung mit der Plastik gewinnt einen unerbittlichen Einfluß auf seine Malkunst, so daß die Gesichtszüge des dargestellten Menschen in flächiger Klarheit sich zusammenfügen, ohne daß sein Pinsel an eigentlich malerischer Qualität einbüßt. Diesen beiden Porträts schließen sich noch drei weitere an, unter denen hauptsächlich das eines jungen Bauern (Bruder des Künstlers) herrorgehoben zu werden verdient.

Eine zweite Gruppe bilden die religiösen Darstellungen. Fast unvergeßlich in den verschiedenen Nuancen des dargestellten Schmerzes er-

[1]) Dem Programm der Monatshefte entsprechend soll die moderne Kunst nur in Ausnahmefällen ausführlicher behandelt werden. Eine Erscheinung wie der Frankfurter Meister Fritz Boehle rechtfertigt indes diese Ausnahme vollauf. Die Red.

scheinen eine Kreuzigung, Beweinung Christi und eine Kreuzabnahme. Diesen Bildern gliedern sich noch an eine Madonna mit dem Gnadenmantel, ein heiliger Christophorus und ein heiliger Hieronymus. Die Gestaltung dieser religiösen Vorwürfe führt in gerader Linie zu dem künstlerischen Hauptinteresse Boehles, zur Darstellung des nackten Menschen in Verbindung mit dem Tier, im besonderen mit dem Pferd. Einige Bildtitel werden zur Illustration dienen: Raub der Europa, Centaur und Jüngling, Adam und Eva, nackte Jünglinge und Pferde, Pferde in der Schwemme, Jüngling und Pferd, ein Fries reitender Jünglinge und sich angliedernd: sprengender Ritter, der heilige Georg; denn auch die Rüstung ist ja eine Art Akt.

Somit wäre ungefähr ein Überblick über das Gebotene gewonnen. Was an Boehle besonders interessiert und ihm die beachtenswerte St. llung unter den heutigen Künstlern zuweist ist neben der zeichnerischen Gediegenheit und der koloristischen Feinfühligkeit die Kraft seiner Erfindung und die Eigenart seiner Komposition. Bei seinen Gestalten und Köpfen sucht man umsonst nach tastenden Unsicherheiten; die Körper seiner Menschen sind reine „gottgegebne Form"; die Köpfe gehen stets auf das Typische; damit soll gesagt werden, daß alles Einzelpersönliche wegfällt zugunsten einer höheren Konzentration.

Wenn auch die Maltechnik keinesfalls impressionistisch ist, so erfrischt sie um so mehr durch diesen Gegensatz, zumal sie in ihrer Wirkung ein gleiches gibt.

Und nun gelangen wir mit zu dem Erstaunlichsten, was die Ausstellung uns gebracht hat, zu dem Reichtum der Vorwürfe, der uns schon bei der Aufzählung der einzelnen Gemälde entgegentrat. Boehle zeigt sich wieder als einer der genialen Menschen vom Schlage Böcklins, die eine eigne innere Welt in Farbe und Form uns eröffnen. Aber noch ein andrer Name verdient hier genannt zu werden: Hans von Marées. Was dieser hochstrebende Künstler erreichen wollte, scheint sich hier vollenden zu sollen, und zwar auch wieder in der eigenartigen Synthese von Akt und Pferd. Auch in der Anordnung des Vorwurfs verspürt man gleiche Ziele. Boehle geht auf monumentale Komposition aus. Der große Eindruck seiner Bilder ist bedingt durch das Kernige, man möchte fast sagen Derbe ihres Schemas. Die fast logische Schlichtheit der Einordnung der Gestalten in den Bildraum und in die sie umgebende Natur erinnert im höchsten Sinne an den Grundriß eines bedeutenden Architekten. E. A. B.

8

MÜNCHEN

In der Galerie Heinemann in München war im Dezember eine vorzügliche Ausstellung von Werken der *Schüler Wilhelms von Diez* zu sehen. Bedeutungsvoll wie seit Jahren keine ähnliche Veranstaltung in München, gab sie vor allem eine erstaunliche Probe für das malerische Können zahlreicher Münchener Künstler, deren Namen verschollen sind oder die seither auf moderne Bahnen abschwenkten, ohne hier eine ihrer ursprünglichen Begabung entsprechende Leistung zu schaffen. Duveneck-Herter-Breling, in diesen drei Männern finden sich Eigenschaften, deren künstlerisches Ausdrucksvermögen unbedenklich neben dem Schaffen vielgepriesener und hochbezahlter französischer Meister der gleichen Zeitperiode (1870—1885) genannt werden darf und muß. Münchens Kunstgeschichte hat ein neues, reiches, abschließendes Kapitel. Wir haben es einzuschalten vor dem Einsetzen der sezessionistischen Bewegung. Das Wichtige an diesem Kapitel wird der Zusammenhang der Diezschüler mit Leibl sein. Künftighin wird man sich hüten müssen, die Kraft Leibls, des Malers, allein aus seinem Verkehr mit Courbet und dem in Paris gewonnenen Einfluß abzuleiten. Wer eben damals in München malen lernen wollte, ging zu Diez, dessen Anregungen und Lehren auch von anderen, wie von Marées, befolgt wurden. Diezens Persönlichkeit als Lehrer steht gewißlich nunmehr an der ersten Stelle, wie es dem bescheidenen Meister vollauf gebührt.

Wie die Ausstellung von der Presse nur geringe Beachtung gefunden hat, so daß leider der Besuch recht kläglich war, hat die Ankaufskommission der Pinakothek hier neuerdings ihre bekannte Fähigkeit bewiesen, nur diejenigen Bilder zu wählen, welche die geringste künstlerische Qualität besitzen. Das Konventionellste des Konventionellen hat allein vor ihren Augen Gnade gefunden. Sie ließ die weichen, lichtvollen Interieurs von Löfftz beiseite, um eine wenig sagende Baumstudie anzukaufen, nahm zu den ohnehin bereits vorhandenen Bildern von Herterich eine zerfahrene historische Skizze. Entzückende kleine Landschaften blieben ohne Beachtung. Duveneck, nach Muther in Amerika geboren — er stammt aus Ingolstadt! — wurde wohl als lästiger Ausländer empfunden und deshalb übergangen. Allein ein feiner Mädchenkopf von Herter mit großen, träumerisch sinnenden Augen ist auszunehmen unter den 17 Stücken, von welchen 16 wohl angetan sind, jeden davorstehenden Künstler, jeden künstlerisch empfindenden und

vergleichenden Menschen in der Überzeugung des Erstaunens über das bayerische Kommissionswesen in Kunstdingen zu bestärken.

Uhde-Bernays.

8

NÜRNBERG

Beim Rückblick auf Ausübung und Pflege der bildenden Kunst in Nürnberg während des verflossenen Jahres bieten sich dem Auge zwar keine bedeutsam hervorragende Punkte dar, aber eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung zu höheren Zielen wird man, wenn man den Blick nur nicht starr auf Nürnbergs wunderbare Kunstblüte im 15. und 16. Jahrhundert gerichtet hält, doch nicht verkennen können. Einen ansehnlichen Teil des Interesses, der Pflege und der für Kunstzwecke zur Verfügung stehenden Mittel wird ja freilich stets die große Vergangenheit der Stadt und die Erhaltung und Erforschung der uns aus ihr in verhältnismäßig reicher Zahl überkommenen Denkmäler absorbieren müssen. So bildet ein Hauptkapitel in der Geschichte der Nürnberger Kunstpflege schon seit vielen Jahren die Wiederherstellung namentlich unserer ehrwürdigen gotischen Kirchen, an denen sich frühere Zeiten durch mangelhafte Ausbesserung mit schlechtem Material nicht selten arg versündigt haben und deren äußerer Skulpturenschmuck vollständigem Verfall durch Verwitterung anheimzufallen drohte oder bereits anheimgefallen war. Nach der mustergültigen Restaurierung der Sebalduskirche durch Professor Joseph Schmitz hat sich dieser hochverdiente Meister gotischer Baukunst bekanntlich der teilweise in noch schlimmerem Zustande befindlichen Lorenzkirche zugewandt, und das südliche Seitenschiff wie der südliche Turm, bei dem es sich vor allem um die Ersetzung der alten schadhaften Zinndeckung durch eine Kupferbedachung und um die Restaurierung der Steingiebel des Achteckaufbaues handelte, haben im vergangenen Jahre fertiggestellt werden können. An der Außenseite des nördlichen Seitenschiffs ist der alte Ölberg in neuen, nach Möglichkeit getreuen Figuren und wohl abgewogener Polychromierung wieder erstanden. Nun aber ist in der Kasse des Vereins für die Wiederherstellung der St. Lorenzkirche leider eine bedenkliche Ebbe eingetreten, die durch Veranstaltung einer Geldlotterie zu beheben gesucht wird, worauf dann hoffentlich die Arbeiten ihren ungehinderten Fortgang werden nehmen können. Inzwischen hat sich Prof. Schmitz auch der kleinen nördlich von der Sebalduskirche gelegenen Moritzkapelle, in der vor kurzem wertvolle frühe Wandmalereien aufgedeckt wurden, angenommen; bei der Restaurierung der Jakobskirche, von der neuerdings gleichfalls verschiedentlich die Rede war, wird es sich indessen lediglich um einige nötig werdende Ausbesserungsarbeiten von untergeordneter Bedeutung handeln. — Die Inventarisierung des gesamten noch in Nürnbergs Mauern vorhandenen Kunstbesitzes — mit Ausschluß natürlich der Sammlungen — hat sich seit einigen Jahren der „Verein für die Geschichte der Stadt Nürnberg", vom Stadtmagistrat tatkräftig unterstützt, auf das eifrigste angelegen sein lassen, und die Herausgabe der ersten Lieferungen des Werkes über Nürnbergs Bau- und Kunstdenkmäler, die den mit der Inventarisierung betrauten Konservator am Germanischen Museum, Dr. F. T. Schulz, zum Verfasser haben werden, steht in Bälde zu erwarten.

Weit über die Grenzen Nürnbergs oder Bayerns, weit auch über die Grenzen der Kunstpflege und Kunstgeschichte hinaus auf planmäßige Sammlung und Erforschung von Denkmälern der gesamten älteren deutschen Kultur zielen bekanntlich die ihm von seinem Begründer, dem Freiherrn von Aufseß, eingepflanzten, von dessen Nachfolgern weiterentwickelten Absichten und Pläne des Germanischen Nationalmuseums. Nach der bedeutenden Erweiterung der Sammlungen in den ersten sechs Jahren des neuen Jahrhunderts (Bauernzimmer, Volkstrachtensammlung, Zimmerflucht mit Barock-, Rokoko- und Empireeinrichtungen) ist in dieser Beziehung in der letzten Zeit zunächst eine Pause eingetreten, was teils in der begonnenen gründlichen Durcharbeitung einzelner Abteilungen, teils auch in der allmählich wieder brennend werdenden Raumfrage seinen Grund hat. So wurden 1907 die Abteilungen Glas, Keramik, Zinn den heutigen museologischen Anforderungen entsprechend neu aufgestellt, die Ausstellung von Schriftproben, wie von Erzeugnissen des Drucks und der graphischen Künste neu geordnet, die Gewebesammlung in neuen gesünderen Rahmen und Schränken untergebracht. Für die letztere Abteilung konnte namentlich auf der Auktion der Sammlung Spengel eine ansehnliche Reihe wertvoller Ergänzungen erworben werden, und auch auf verschiedenen anderen Gebieten waren die Zugänge während des vorigen Jahres beträchtlich. Unter den neu erworbenen Werken der Plastik sei eine aus Tirol stammende Madonna mit dem Kinde aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und die Halbfigur einer ebensolchen Maria aus der Werkstatt Tilman Riemenschneiders, unter den wissenschaftlichen Instrumenten ein messingenes

Astrolabium von Georg Hartmann, Nürnberg, 1548, unter den Goldschmiedearbeiten ein mächtiger Weinhumpen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, u. a. mit der getriebenen Darstellung des Heidelberger Riesenfasses, und das vortrefflich gearbeitete silbervergoldete Monile eines Osnabrücker Domherrn aus dem Geschlechte der Hatzfeld, Kölner Arbeit um 1630, ein wahres Prachtstück, besonders hervorgehoben. Die Bestände des Kupferstichkabinetts erfuhren durch Ankäufe von Blättern Israel von Meckenems (Bartsch 28), Dürers (B. 66: die drei Genien, und das Holzschnittbildnis Kaiser Maximilians vom Jahre 1519, B. 153), Burgkmairs, Aldgrevers, Cranachs, Brosamers, Daniel Hopfers, Hieronymus Bangs, Paul Flindts, H. S. Lautensacks, Virgil Solis' Wenzel Hollars u. a. m. wichtige Ergänzungen, während für die Bibliothek u. a. ein vollständiges Exemplar des seltenen Werkes „Der Türckische Schau-Platz ... Hamburg, gedruckt und verlegt durch Thomas von Wiering ... 1685" mit nahezu dem gesamten Holzschnittwerke des Melchior Lorch (1527—1586) in allerdings späten Abdrücken erworben werden konnte. Gegen den Schluß des Jahres hatte sich die Bibliothek übrigens noch der sehr willkommenen Schenkung ausgewählter Bestände einer Privatbibliothek (Beckh-Ratsberg bei Erlangen) zu erfreuen, die, im ganzen an 1600 Bände, worunter viele Sammelbände, vor allem freilich der literarhistorischen, philosophischen und lokalgeschichtlichen Abteilung der Bibliothek zugute gekommen ist. Erwähnt sei hier, daß aus der gleichen Privatbibliothek eine weit über hundert Blätter umfassende Sammlung von Handzeichnungen aus dem Besitze des Architekten und Kupferstechers Paul Decker (1677—1713), des Erbauers des Erlanger Schlosses, von den bisherigen Besitzern der Universitätsbibliothek zu Erlangen als Geschenk überwiesen worden ist. Die meisten dieser Blätter rühren von Deckers eigener Hand her.

Wie das Germanische Museum den natürlichen Mittelpunkt der kunst- und kulturgeschichtlichen Studien in Nürnberg bildet, so gehen die hauptsächlichsten und wirkungsvollsten künstlerischen Bestrebungen mit dem Nachdruck auf das von Alters her in Nürnberg blühende Kunstgewerbe vom Bayerischen Gewerbemuseum und der Königl. Kunstgewerbeschule aus. Die letztere hatte zwar in den letzten Jahren durch den Tod des Professors Wilhelm Behrens († 1904) und den Rücktritt und Fortzug des um die Kunstentwicklung in Nürnberg so verdienten Prof. Friedrich Wanderer schwere Verluste zu beklagen, aber neue wertvolle Kräfte: Hermann Bek-Gran, Max Heilmaier, Otto Lohr, sind mit jugendlichem Feuer in die entstandene Bresche gesprungen. Das Bayerische Gewerbemuseum wirkt nach wie vor in weiteste Kreise namentlich durch belehrende Vorträge aller Art und durch die seit 1901 regelmäßig abgehaltenen kunstgewerblichen Meisterkurse, die im letzten Jahre unter der Leitung Paul Hausteins aus Stuttgart standen. Gegenwärtig ist überdies eben die Gründung einer Zweigniederlassung des Museums in Landshut im Werke, gewiß ein Zeichen für den Anklang, den die Bestrebungen der Anstalt fortgesetzt finden, für die Beliebtheit, deren sie sich erfreut und der sie zum guten Teil ihre Erfolge zu verdanken hat. Auf die rein private Gründung der „Noris-Werkstätten" für angewandte Kunst durch den Architekten Jakob Schmeißner und den Kunstmaler Hermann Schwabe zu Ausgang des Jahres 1906 soll gleichfalls an dieser Stelle hinzuweisen nicht unterlassen werden. Ist doch aus diesen Werkstätten in der kurzen Zeit ihres Bestehens schon eine beträchtliche Zahl handwerklich schöner Einzelstücke, wie ganzer Zimmer- und Hauseinrichtungen, die den Geschmack zu bilden und zu verfeinern geeignet sind, hervorgegangen.

Auch der engere Zusammenschluß der Künstlerschaft Nürnbergs zur „Nürnberger Kunstgenossenschaft" ist erst in jüngster Vergangenheit erfolgt. Die erste Frucht der neuen Organisation war die Dürerbund-Ausstellung, die vom 29. September bis zum 31. Oktober 1907 im Hörsaal des Bayerischen Gewerbemuseums stattfand und von dem redlichen und ernsten Streben unserer Künstler, deren Senior, den Architekturmaler Professor Paul Ritter, leider der Tod am 27. November aus der Reihe der Schaffenden abgerufen hat, beredtes Zeugnis ablegte. Insbesondere war Professor Bek-Gran dabei durch eine Sonderausstellung seiner Werke namentlich aus zeichnerischem Gebiete vortrefflich vertreten.

So steht zu hoffen, daß sich das noch zarte Pflänzlein der neueren Nürnberger Kunst in Zukunft noch zu wahrer Kraft und immer reicherer Fülle entwickeln werde. Gewiß wird dazu auch das neue Künstlerhaus am Königstor beitragen, das der freien Künstlerschaft gewissermaßen einen Mittelpunkt und eine Heimstätte gewähren soll und nunmehr seiner Vollendung entgegengeht. Der Entwurf zu demselben rührt von Professor Konradin Walther her, die Inneneinrichtung, für die am 8. Januar ein prächtig verlaufenes Künstlerfest weitere Mittel flüssig gemacht hat, wurde den bewährten Händen des Bauamtsassessors Ludwig Ullmann anvertraut. Auch der Albrecht Dürerverein wird vielleicht nach Übersiedlung aus den lange inne-

gehabten unwürdigen Lokalitäten am Hauptmarkt in das zweckentsprechend eingerichtete neue Gebäude, das auch ihn aufzunehmen bestimmt ist, eine Verbesserung seines Blutes und und eine Hebung seiner Kräfte verspüren, ja in fernerer Zukunft wohl gar aus dem Zusammenwirken der verschiedensten Faktoren eine moderne Gemäldegalerie erstehen, wie man sie einer Stadt von der Größe und Bedeutung Nürnbergs so sehr wünschen möchte, zu der aber bisher in der städtischen Sammlung auf dem Rathaus nur erst geringe Ansätze vorhanden sind.

Theodor Hampe.

FLORENZ

In den Florentiner Sammlungen schreitet die Arbeit der Neuordnung fort, Erwerbungen finden statt, in den Kirchen wird überall an Restaurationen gearbeitet, es ist darüber viel zu berichten. Dies soll demnächst ausführlich geschehen. Schon heute sei jedoch mitgeteilt, daß die Gerüste im Baptisterium, welche viele Jahre lang die Mosaiken der Kuppel dem Auge entzogen, nun völlig entfernt sind, und jene Schöpfungen aus der Morgenröte der italienischen Kunst wieder der Bewunderung und dem Studium zugänglich sind. In S. Maria Novella sind die Säuberungs- und Restaurationsarbeiten an den Fresken Ghirlandajos ebenfalls vollendet, mit großem Geschick und mit Takt. Während der Zeit, da die Gerüste noch aufgebaut waren, sind übrigens von dem Florentiner Photographen Manelli eine große Serie von Detailaufnahmen gemacht worden, die der Forschung gute Dienste leisten können.

In Florenz ist ein französisches Institut ins Leben getreten, das Renaissance-Studien im weitesten Sinne fördern will, in Literatur, Geschichte und Kunst. Es ist so gedacht, daß französische Studenten an ihm ihre Studien machen, indem sie gleichzeitig an der Florentiner Universität eingeschrieben werden. Daneben will das Institut durch Vorträge sich an die Florentiner Gesellschaft wenden und ferner auch die gelehrten Beziehungen von Frankreich und Italien durch Vermittlerdienste fördern.

In der am 25. v. M. stattgehabten Sitzung des Kunsthistorischen Instituts brachten Darlegungen des Malers Otto Hettner über Zeichnungen Michelangelos sehr wichtige Untersuchungen, welche in ihrer Methode eine außerordentliche Verfeinerung der kritischen exakten Behandlung von Handzeichnungen, in ihrem Resultat neue Urteile über Echtheit oder Unechtheit einiger Blätter und neue Einsichten in den Schaffensprozeß Michelangelos bedeuten. Sie bewiesen wieder von einer neuen Seite her, daß die Quellen der Größe einer Leistung auch beim Genie aus stiller energischer Arbeit fließen und geben eine Illustration zu der Stelle Vasaris, welche sagt, daß Michelangelo seine Studienblätter verbrannt habe, damit die Welt nicht wisse, wie furchtbar schwer es ihm geworden sei. Herr Hettner führte aus: Eigene Versuche zur Darstellung von in der Luft schwebenden Figuren brachten ihn dazu, diese scheinbar dem direkten Modellstudium entzogenen Bewegungsmotive dadurch unmittelbar nach der Natur zu zeichnen, daß er wie auch schon der Maler Bonnat getan hatte, sicherlich auch andere Künstler, z. B. für eine vom Himmel steigende stark gekurvte Gestalt den Ausweg wählte das Modell über einen Sessel zu legen, es so zu zeichnen und dann das Blatt herumzudrehen. Die vorgelegte Zeichnung bewies den Anwesenden aufs schlagendste, daß die so erzielte Skizze (nach einigen kleinen Detailkorrekturen) in der Tat, glaubhaft und bestimmt einen raschen Sturz darstellte.

Diese Arbeitsmethode hat der Vortragende nun bei den großen Meistern der Renaissance festgestellt und er beweist dies im einzelnen an Handzeichnungen und Malereien Michelangelos. Bei seinen Werken in der Sixtinischen Kapelle kommt nicht eine einzige Stellung vor, die nicht nach der Natur studiert ist, obwohl bei vielen dies auf den ersten Blick unmöglich erscheinen möchte, wie z. B. bei der Kreuzigung Hamans. Die Studien dazu (abgebildet bei Steinmann, Sixtinische Kapelle, Bd. II, S. 633 und 634), welche im British Museum und im Teyler Museum aufbewahrt werden, zeigen den Gang, auf welchem Michelangelo zur völligen Durcharbeitung des Gekreuzigten mit Hilfe von Aktstudien gelangt ist, indem er nämlich die Gesamtstudie (Steinmann 634) dadurch gewann, daß das Modell auf eine Bank gelegt wurde, und die durch die liegende Position sich ergebenden von der Endabsicht abweichenden Einzelheiten durch Detailstudien korrigiert und die Korrekturen in die zuerst gewonnene Gesamtstudie eingetragen wurden, wie wir dies auf beiden Blättern verfolgen können. Die logische Bedingtheit aller auf diesen beiden Blättern sich findenden Zeichnungen untereinander, die alle einem durchschaubaren Entwicklungsgange der den Haman vorbereitenden Studien angehören, schließen es aus, daß diese Blätter nach dem fertigen Werke gezeichnete Kopien sind, wie Berenson meint. Beide Blätter sind vielmehr eigenhändige Studien des Meisters selbst.

Herr Hettner schreitet dann zur Betrachtung des auf beiden Seiten bezeichneten Blattes des British Museum, welches Studien zu den Engeln mit den Marterwerkzeugen enthält und bei Steinmann a. a. O., S. 663 u. 664 abgebildet ist. Auf diesem finden sich einige direkt umgekehrte Zeichnungen. Um dieses nachzuweisen, gibt der Vortragende ein Schema von mit der rechten und mit der linken Hand gezeichneten Streichlagen und stellt fest, daß eine Zeichnung, deren Strichführung ganz oder großenteils von links oben nach rechts unten oder von rechts unten nach links oben geht, entweder von einem Linkshänder gezeichnet ist oder anders herum, als wie wir es zu betrachten gewohnt sind. Dies ist z. B. der Fall bei der scheinbar sich auf die verschränkten Arme stützenden Figur. Das Modell für diese Skizze lag in Wirklichkeit auf dem Rücken, wie die unbestimmt gegebene Rückenlinie und die Strichführung zeigen. In weiterer Analyse werden dann beide Blätter studiert unter interessanten Ergebnissen, die dann wiederum dafür sprechen, in ihnen echte Skizzen Michelangelos zu erkennen. Bei einer ganzen Reihe von Gestalten des Jüngsten Gerichts und der Sixtinischen Decke ist die geschilderte Arbeitsmethode von Michelangelo angewendet worden, wie weitere Ausführungen des Vortragenden beweisen; ferner ist sie auch von Signorelli und Correggio geübt worden. Herr Hettner beabsichtigt seine Studien zu veröffentlichen, und es ist von ihnen in vielen Punkten eine endgültige Klärung in der kritischen Einschätzung der Blätter zu erwarten.

Herr Dr. Corwegh versuchte die Datierung der Befreiung der Andromeda des Piero di Cosimo, welche Knapp früher als die für Francesco da Pugliese gearbeitete Andromeda-Serie ansetzt, als ein Spätwerk des Meisters dadurch nachzuweisen, daß er feststellt, Piero habe die Gestalt des Platon aus Raffaels etwa 1510 entstandenen Schule von Athen für die Zeusstatue, die im Hintergrunde sichtbar ist, auf seinem Bilde verwendet; denn diese Zeusstatue sei durchaus unantik, die Alten hätten jene Weisung nach oben nicht gekannt. — Dazu bemerkt der Unterzeichnete, daß die Zeusstatue auf dem Bilde Pieros den bekannten antiken Zeusstatuen, wie die Zusammenstellung bei Reinach (Répertoire de la Statuaire qrecque et romaine. Vol. I, pag. 184—196) beweist, viel entschiedener ähnlich als dem Platon auf Raffaels Fresko; denn der Arm der Zeusstatuen (auch der vollständig erhaltenen) wird hoch über die Kopfhöhe erhoben, und so stellt auch Piero das Götterbild dar, während Platon nur den Unterarm erhebt und mit der Hand nicht ganz zur Scheitelhöhe gelangt. Den erhobenen Finger hat Piero aus der Darstellung der Propheten herübergenommen, so daß man die Gestalt des Zeus bei Piero als selbständige ohne Kenntnis von Raffaels Werk geschaffene Leistung betrachten muß und sie nicht in dem von Herrn Dr. Corwegh gemeinten Sinne zur Datierung heranziehen kann. Im übrigen besteht zwischen dem Einzelbilde und der Serie ein so großer Unterschied in der Malweise, daß sie zeitlich nicht zusammgehören können. — Eine weitere Mitteilung des H. Dr. Corwegh bezog sich auf die großen Toröffnungen des Erdgeschosses bei Florentiner Palästen, die als Loggien anzusehen seien und welche nur so lange als offene Hallen erhalten wurden, als der betreffende Palast an einem offenen Platze lag und welche geschlossen wurden, sobald der Raum davor schmal wurde. Er stützt sich dabei auf das Bild des Granacci in der Brera, welches den Einzug Karls VIII. in Florenz darstellt und worauf vor dem Palazzo Medici ein weiter Platz und die Parterrefenster des Palastes noch als Tore sichtbar sind. — Dagegen hat der Unterzeichnete anzuführen, daß die Breite der Mauerstücke zwischen den drei Öffnungen und die in ihnen angebrachten kleinen Fenster den Loggiencharakter ausschließen. Im übrigen könne eine Lösung der Frage nur durch Untersuchung des Mauerwerks selber gegeben werden. Auf dem Bilde Granaccis sei offenbar kein offener Platz gemeint, sondern die Straße sei so erweitert gezeichnet worden, um dem Künstler Platz zur Unterbringung des Zuges Karls VIII. zu schaffen. Loggien und hallenartige Gewölbe kamen, wie noch heute der Augenschein lehrt, auch in den engsten Gassen vor. Im allgemeinen hing die Zumauerung der offenen Gewölbe der Florentiner Paläste mit der veränderten Stellung der aus dem Kaufmannsstande hervorgegangenen Adelsfamilien zusammen, welche das Vorhandensein von Verkaufsgewölben in ihren Häusern seit dem Ende des Quattrocento nicht mehr als standesgemäß ansahen. Es ist für diese Wendung charakteristisch, daß die Absicht des Filippo Strozzi in seinem 1489 begonnenen Palaste Läden einzurichten von Lorenzo Magnifico als eine zu verhütende Unwürdigkeit bekämpft wurde.

Herr Professor Brockhaus spricht über eines der bekanntesten plastischen Werke aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das in Stuttgart steht. Dort befindet sich im Schloßgarten gleich am Eingang ein Teich, an dem zwei große steinerne Nymphen liegen, von Dannecker ausgeführt. Auch dieses Werk wie so viele andere habe seine Wurzeln in Italien und zwar

in Florenz. Die Anregung dazu sei offenbar ausgegangen von einer Gemme der Uffizien, die eine antikisierende Arbeit des 16. Jahrhunderts ist. Dannecker hat Italien besucht im Jahre 1785, wo er, 27 Jahre alt, zu Fuß nach Rom wanderte und dort die Bekanntschaft von Goethe und Herder machte. Damals kann er die Gemme kennengelernt haben, sie kann ihm aber auch durch das Kupferstichwerk von Gori „Museum Florentinum" bekannt geworden sein, dessen die Gemmen enthaltender II. Band schon im Jahre 1732 erschienen ist.

Bei der Vergleichung beider Werke zeigen sich Ähnlichkeiten und Abweichungen. Geändert sind Einzelheiten nebensächlicher Natur. Andere bedeutsamere Einzelheiten sind beibehalten: so die selbstbewußte aufrechte Kopfhaltung der einen, das Herüberneigen und das Herübergreifen der anderen Gestalt. Angenommen ist namentlich die Hauptidee des ganzen Werkes.

Als Verdienst ist es dem modernen Künstler dabei anzurechnen, daß er den Fingerzeigen der alten Kunst gefolgt ist, und doch hat er weit mehr geboten, als er vorgefunden hat. Was ihm klein vorlag, hat er monumental gestaltet; — was wie in einer Zeichnung oder einem Bild in einfacher Vorderansicht gegeben war, hat er so gestellt, daß man es von allen Seiten sehen kann: die Gruppe zeigt, wenn man um sie herumschreitet, eine solche Folge erfreulicher Anblicke, daß man dem Künstler immer wieder dankbar sein muß. Endlich: nur angedeutet war in der Gemme die Umgebung, zu Füßen Wasser, über den Köpfen Baumwipfel. Er hat diese Umgebung wirklich geschaffen, und so kommt zur Freude an der plastischen Gruppe die Freude am immer leicht bewegten, blitzenden Wasser und die Freude an den herrlichen grünen Baumgruppen rings umher.

Adolf Gottschewski.

ROM

Die Gemäldegalerien Roms sind seit mehr als einem Jahrzehnt in fast beständiger Neuordnung begriffen. Schon seit Monaten wird der obere Stock der Villa Borghese umgebaut und muß voraussichtlich noch längere Zeit geschlossen bleiben. Die vollständige Neuordnung der Galleria Nazionale im Palazzo Corsini, die schon von Venturi eingeleitet wurde, ist nun von seinem Nachfolger Hermanin zu einem höchst befriedigenden Abschluß geführt worden. Anlaß zu größeren baulichen Veränderungen gab zunächst die längst geplante Aufstellung des Herakles-Kolosses von Canova. Diese Monumentalgruppe ist schon vor mehreren Jahren mit anderen Kunstschätzen aus dem niedergerissenen Palazzo Torlonia in den Palazzo Corsini gelangt. Sie stellt den Herakles dar, welcher mit höchstem Aufwand heroischer Kräfte den Lykas ins Meer schleudert. Ein besonderer Raum und in diesem eine besondere säulenflankierte Nische wurden mit vielem Geschmack für den Marmorkoloß hergerichtet. Bestellt wurde die Gruppe bereits vom Herzog Onorato Gaetani i. J. 1796, an die Ausführung seines Modells machte sich Canova aber erst i. J. 1811, und zwar war der Besteller nunmehr der Bankier Giovanni Torlonia, der sich später der Päpstlichen Regierung verpflichten mußte, Canovas Hauptwerk niemals aus Rom zu entfernen.

Ebenso glücklich wie die Aufstellung des Canova gelang, ebenso geschmackvoll ist im allgemeinen die Anordnung der Gemälde in den alten und neuen Sälen. Nur die häßlichen grünen Wandbekleidungen wurden leider noch meistens beibehalten. Hermanin hat das Kupferstich-Kabinett in den oberen Stock verlegt. Er hat den Schilderungen Roms im Sei- und Settecento einen besonderen Saal eingerichtet, wie man überhaupt die Malerei dieser Jahrhunderte in Rom schwerlich irgendwo anders besser studieren kann als in der Galleria Nazionale. Aber auch die Malerei der Renaissance ist heute würdiger als früher repräsentiert, nachdem die Galerie nach einer Reihe von glücklichen Erwerbungen neuerdings noch in den Besitz des herrlichen Pier di Cosimo aus der Sammlung Baracco gelangt ist und eben jetzt ein wunderbares, kleines Madonnenbild des Correggio erworben hat. Aus dem riesigen Depot sind eine Reihe höchst bedeutsamer Meister des Seicento der Galerie zurückgegeben worden, so vor allem einige Kopien nach Michelangelo, Landschaften Dughets und eine grausige Darstellung des gefesselten Prometheus von Salvator Rosa. E. St.

Villa Borghese. Für ein Porträt des Lorenzo Lotto, eine Anbetung der Könige von Jacòpo Bassano und einen Verkündigungsengel des Pier Maria Pennacchi sind von der Generalverwaltung der Museen die beiden Porträtbüsten des Kardinals Scipione Borghese für die Villa Borghese eingetauscht worden. Im Jahre 1891 mußten beide Büsten den Galerien von Venedig überlassen werden, um sie überhaupt für die Museen Italiens zu retten. Jetzt ist in die Villa Pinciana das Bild ihres Erbauers zurückgekehrt. Die Geschichte beider Büsten wird uns von Baldinucci

ausführlich erzählt: wie Bernini die erste Büste preisgab wegen eines Fehlers im Marmor und dann mit dem zweiten Exemplar den Kardinal überraschte, der schon mit dem ersten vollständig zufrieden gewesen war. Die Büsten sind einstweilen provisorisch in der prächtigen Eingangshalle der Villa aufgestellt; leider ein wenig weit von einander, denn es sollte dem Beschauer die Möglichkeit eingehender Vergleichung nicht vorenthalten werden. Es ist so außerordentlich merkwürdig zu beobachten, wie es Bernini unmöglich war, sich selbst zu kopieren, wie er es verstand aus derselben Aufgabe gleichsam ein neues Problem zu schaffen. So bildete er bei allen äußeren Ähnlichkeiten doch zwei verschiedene Charaktere, die sich gegenseitig nicht nur in der Stimmung des Augenblicks, sondern auch in der Offenbarung verborgener Anlagen der Psyche zu ergänzen scheinen. Der glänzende Name des Scipione Borghese begegnet uns an unzähligen Denkmälern Roms, nun ist auch sein Bild der Stadt, die ihm so viel verdankt, zurückgegeben worden. E. St.

8

Die Baugeschichte des *Vittorio Emanuele-Denkmals* — a strange eventful history — scheint durch das energische Eingreifen des Unterrichtsministers in ein neues Stadium getreten zu sein. Die in einer Kommissionssitzung vom 5. Januar gefaßten Beschlüsse sind etwa folgende: Das Monument soll i. J. 1911 eingeweiht werden, wenn es auch noch nicht ganz vollendet sein kann. Vor allem sollen die Architektur und die Statuen berühmter Männer fertiggestellt werden; die großen Reliefs dagegen mit den historischen Darstellungen sind überhaupt aufgegeben worden. Im übrigen wurde der geniale Gesamtplan des verstorbenen Sacconi seinen Nachfolgern aufs neue als höchste Norm für ihre Aufgabe hingestellt. Eine Prämie von je 20000 Lire wurde den drei Leitern des kolossalen Werkes zugesichert, wenn i. J. 1911 alles jetzt geplante rechtzeitig zur Ausführung gelangt sein wird.

Zunächst scheint es allerdings, daß man die Rechnung ohne die scalpellini gemacht hat, ein kleines Heer von Maurern und Steinmetzen, dessen Unzufriedenheit so groß ist, daß es bei dem letzten Besuche des Denkmals durch den König eine sehr peinliche Demonstration veranstaltete. E. St.

8

Esposizione dell' ornamento feminile 1500 bis 1800. Die erste Ausstellung aus Römischem Privatbesitz in Rom und als solche ein Ereignis von Bedeutung! Elisa Ricci, die Gattin des Generaldirektors, hat die schwierige Aufgabe mit Geschick und Glück durchgeführt. Sie hat auch gleichzeitig ein Prachtwerk über die Spitzen in Italienischem Privatbesitz herausgegeben, die eben in dieser Ausstellung im Palazzo Rospigliosi, am glänzendsten vertreten sind. Außerdem verdient die historisch angeordnete Fächersammlung der Marchesa Buzzacarini Erwähnung, von der auch ein Katalog erschienen ist. Endlich sieht man zahllose kleine Köstlichkeiten; Uhren, Porzellane, Miniaturen, — aber weniger Schmuck als man erwarten sollte. Eine Perlenschnur der berühmten Connétable Colonna, Maria Mancini, war wenige Tage ausgestellt. Signora Ricci hofft diese Ausstellungen alljährlich zu wiederholen. Etwas besonders glänzendes dieser Art wird für das Jahr 1911 geplant. E. St.

8

Villa Mills. Die kaum begonnenen Ausgrabungen in der Villa Mills sind bis auf weiteres sistiert worden. Aber Villa und Kloster mit den unvergleichlichen Gärten, die sie umgeben, sind jetzt für alle Zeiten wieder mit dem Palatin vereinigt worden. E. St.

8

LONDON

Das Hauptereignis des Winters auf künstlerischem Gebiete ist hier stets die Altmeisterausstellung der Royal Academy, die für den Gelehrten wie den Kunstfreund sonst oft unzugängliche Bilder aller Schulen vorführt und, da sie sich auf englischen Besitz beschränkt — eine stolze Beschränkung — immer wieder den Reichtum und die Vielseitigkeit privater Kunstschätze hierzulande bewundern läßt. Mit diesen Ausstellungen ist meist eine Sonderausstellung eines einzelnen Meisters, diesmal Hogarths, verbunden, die ein volles Bild der Kunst, womöglich der Entwicklung des gewählten Künstlers zu geben sucht. Die Natur dieser Ausstellungen bringt es nun freilich mit sich, daß eine ganze Reihe mittelmäßiger Werke ohne besonderes Interesse mit aufgenommen werden und dazu noch oft genug unter großen Namen segeln, mit denen sie von ihren Eigentümern allein bedacht worden sind. — Diesmal enthält die Ausstellung eine Reihe der ehemaligen Kannschen Bilder, die ja Messrs. Duveen seinerzeit angekauft hatten: Einige Gerard David: Flügel zu Triptychen; Hochzeit zu Cana, die hier bestritten wird; Quentin Matsys u. a. m., sowie ein Porträt des bedeutenden Malers Chardin von Fragonard. W. G. Rawlinson sendet einen

Kopf, der Michelangelo darstellen soll, jedenfalls ein interessantes Stück, das Giuliano Bugiardini zugeschrieben wird. Von Domenichino, dem Sibyllenmaler, findet sich ein ultranaturalistisches Porträt eines Mannes aus Sir Edgar Sebrights Kollektion. Ein außerordentliches Stück ist auch die Königin Mary Tudor (die blutige Marie) des Lucas de Heere (Sir W. Cuthbert Quilter). Die englische Abteilung bringt wohl eine große Zahl von Bildern, namentlich viele Reynolds, aber kein wirklich erstklassiges Stück; sie dient eher dazu zu zeigen, wie selbst die großen Meister oft froh waren „Aufträge" zu erledigen. Diese können ja die Handschrift des Schaffenden nicht verleugnen, aber statt innerer Teilnahme, die belebend wirkt, zeugen sie von Zerstreutheit und ärgern durch Manieriertheiten, die hier eben viel stärker zutage treten. — Die Hogarthausstellung betont mit Recht den Maler und Künstler. Zwei Seelen wohnten ja in diesem seltsamen Manne, und er besaß sozusagen zwei verschiedene Arten Augen und Hände. Ein Moralist und Volksverbesserer war er, wie so mancher englische Künstler und Dichter in seiner Art, und dazu doch ein ganzer Künstler und ein echter Maler. Als letzteren tun ihn hier nun eine ganze Reihe Stücke kund: die Halbfigur der berühmten irischen Schauspielerin Peg (Woffington, Marquess of Landsdowne); ein männliches Porträt (George Harland Peck) in blauem Rock mit Goldbesatz, das in der Vornehmheit und Harmonie der Farbengebung Hogarth als Vorläufer Gainsboroughs erkennen läßt. Mit welch innerer Teilnahme Hogarth eine Szene ganz ohne den Nebengedanken, Moral zu predigen, dann und wann darstellen kann, zeigt die kleine Skizze zu „Hudibras" (Mrs. Howard Stormont), die in Bewegung usw. ein unvoreingenommenes Auge verrät, während ihn sonst sein Wollen zur Karikatur führt. Ein Stück sicherer, lebendiger Charakteristik ist das Porträt der Mörderin Sarah Malcolm (Sir Frederick Cook). Die Doppelnatur des Künstlers tritt am meisten und peinlichsten hier in den Kinderbildnissen zutage. In Skizzen schafft er aus reinem Vergnügen an der künstlerischen Arbeit; geht er über die Skizzen hinaus, führt seine Absicht ihm vom Wege der Kunst und vornehmlich der Malerei als solcher ab und auf andere Bahnen, und dies wurde ihm derart zur zweiten Natur, daß er auch Kinder oft zu halben Karikaturen macht, daß er ihren unentwickelten Körperchen alte Gesichter Erwachsener aufsetzt zum Teil in jener Steife der Nackenhaltung und Unbeweglichkeit des Auges, die er von den öden Hofmalern seiner Jugendzeit angenommen hatte. Alles in allem bekommt man in dieser Ausstellung den Eindruck, ein starkes, eigenartiges und temperamentvolles Talent vor sich zu haben, das einmal seinen menschlichen Eigenschaften und sodann seiner Zeit Tribut zahlen mußte, das aber ganz andere Höhen erstiegen hätte, wäre es ihm beschieden gewesen erst zu wirken, „wenn die Zeit erfüllet war". So mußte er den Sturmbock und den Schemel für andere abgeben. — Als Ergänzung zur Altmeisterausstellung dient die moderne der Internationalen Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Radierer in der New Gallery, für die wie bisher Professor George Souter wieder eifrig tätig war. Sie enthält ein vorzügliches Beispiel der Porträtkunst Renoirs, einige Monets von Bedeutung, eine Büste Bernhard Shaws von Rodin, dessen gewaltiges Werk: l'homme qui marche leider nur im Abguß zu sehen ist. Die deutsche Kunst ist nur durch Zufälligkeiten repräsentiert; ein vortrefflich durchgeführter Charakterkopf des Düsseldorfer Meisters E. v. Gebhardt fällt da besonders auf. — Von bedeutenderen Ausstellungen, die augenblicklich in London stattfinden, braucht sonst nur noch die der Landschafter um Peppercorn (Peppercorn selber, Austen Brown, Leslie Thomson usw.) erwähnt zu werden, die die Landschaft vornehmlich als Stimmungsmotiv behandeln, trotz einer sich daraus ergebenden gewissen Monotonie aber doch sehr starke Eindrücke zu erzielen wissen. Eine österreichische Kunstausstellung fand hier kürzlich sozusagen unter dem Ausschluß der Öffentlichkeit statt. In zahlreichen Londoner Kunstkreisen erfuhr man nichts von ihrer Existenz; weit außerhalb des sehr engegezogenen Londoner Ausstellunggebietes: Bond Street, Piccadilly und Mall, in Southampton Row hatte man sie einlogiert. Daß es vergebens ist, Londoner Kunstfreunde aus ihrem gewohnten Gebiete herauszulocken, hatte vor zwei Jahren die große deutsche Ausstellung in Knightsbridge zu ihrem Schaden zu lernen. Wie ganz im mittelalterlichen Sinne die Goldschmiede, die Weißwarenhändler usw. noch heute fast Tür an Tür nebeneinander hausen, ja selbst ganz moderne Branchen wie die Fahrradgeschäfte das tun, so ists von altersher bei den Ausstellungen Brauch, und Ausstellungsveranstalter wie Kunsthändler wissen das und richten sich danach. Schade, daß so die Mühe der „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens" wohl vergebens war. Zweimal haben so die Österreicher um Anerkennung hier gerungen; das vorhergehende Mal in den dunklen Räumen der populären Earls Court Ausstellung, die für eigentliche Kunst gar nicht in Betracht kommt; beide Male offenbar ohne das schwierige, ihnen neue Gebiet

vorher zu erforschen. Vielleicht gelingt es ein drittes Mal. — In der National Gallery, deren neuer Direktor eine Umhängung energisch in die Hand genommen hat, ist diese nun fast völlig durchgeführt. Allen Wünschen konnte nicht entsprochen werden, denn der zur Verfügung stehende Raum ist zu knapp. Da nun aber eine in der Nähe liegende Rekrutenkaserne (die, ganz nebenbei bemerkt, den fremden Galleriebesuchern das etwas mittelalterlich anmutende Bild des Rekrutenpressens oft mit komischen Intermezzi — Liebermann könnte davon etwas Köstliches erzählen! — gewährte) jetzt fallen soll, und der dadurch freiwerdende Raum zur Erweiterung der Gallerie bestimmt ist, wird es damit wohl besser werden. Am meisten allerdings bedarf die anstoßende National Porträt Gallery neuen Raumes. — Zuletzt hat man sich mit dem Umhängen an die englische Abteilung der National Gallery gemacht, die manche gern mit der Tate Gallery vereinigt wüßten, um so die englische Kunst in ihrer Entwicklung zu zeigen, was die Tate Gallery aber für das 19. Jahrhundert gar nicht einmal leisten kann. Hogarth hat das alte kleine und dunkle Kabinet behalten, das seiner nicht würdig ist. Reynolds tront in dem einen, Gainsborough in dem anderen Saal, in dem am anderen Ende die Constables untergebracht sind. — Alte englische Kunst: Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner und der jetzt auf dem Kontinent so hochgeschätzte Raeburn u. a., werden ja jetzt in Berlin zu sehen sein. Herr von Seckendorff, der die Auswahl zu treffen hatte, wandte sich deswegen an Messrs. Agnew, deren Herbstausstellungen alter Meister mit Recht berühmt sind. Auch eine Auswahl Mezzotintos von Karls I. Zeit bis zum 18. Jahrhundert wird in Berlin ausgestellt werden. — Das neue große Victoria- und Albert-Museum, das den Platz des alten South Kensington Museums, dieses richtigen Kunstladens, einnehmen soll, ist nunmehr fast vollendet, und man beginnt sich für die Frage seiner Einrichtung und die Art der Aufstellung der Kunstschätze sowie die ganze Organisation des Museums lebhaft zu interessieren und sie zu diskutieren. Mr. Lewis F. Day hielt vor einiger Zeit vor der Society of Arts einen Vortrag über diese Fragen, der darauf hinausging, daß das neue Museum vornehmlich eines für den Kunsthandwerker sein solle, in dem dieser Vorbilder und Anregungen für sein Schaffen finden könne. Deswegen wäre eine Ausgestaltung und Aufstellung wie in vielen deutschen Museen und teilweise auch im Münchner Nationalmuseum nicht empfehlenswert. Ein Museum, wie das neue, wäre eben doch nur eine Art Ausweisbureau, nicht ein Ort, der uns fühlen lassen solle, als befänden wir uns in einem von Menschen bewohnten Zimmer, oder in einer Kirche, die zum Gottesdienst bestimmt sei. Ein solches Museum solle auch nicht die Geschichte illustrieren, das sei der Kunst nicht würdig; und daher zeigten viele deutsche, in England oft hochgepriesene Gewerbemuseen nur, wie man es nicht machen solle. Mr. Day wünscht also, daß das neue Museum in der Art des bisherigen aufgestellt wird. Nur würde er ganz gern zur Illustrierung der Kulturgeschichte einige passende Räume mit Kopien der betreffenden Gegenstände ausgestattet wissen; diese selber aber zu einem solchen Zwecke nicht hergeben, da sie für den Belehrung suchenden ausübenden Künstler auf diese Weise verloren gingen. In einem Artikel in der „Tribune" greift dann Day das bestehende System der leihweisen Reiseausstellungen an, die seitens des Museums den Provinzstädten des Reiches auf bestimmte Perioden zugesandt werden. Sie seien mit einem geordneten Betrieb unvereinbar und verminderten den Wert der Sammlung, da Forscher und Studenten nie wüßten, ob nicht, was sie gerade suchten, auf der Wanderschaft begriffen sei. Die Schwierigkeit besteht darin, daß ein Museum, das auf öffentliche Gelder angewiesen ist, hierzulande nicht bloß als ideales Eigentum, sondern möglichst als tatsächlicher Besitz des ganzen Landes und jedes einzelnen Steuerzahlers angesehen wird. Residiert ein solcher nun in Manchester, will er auch davon etwas haben. Day tritt nun dafür e n, einen Teil der Riesensammlung, die selbst für das neue Gebäude zu groß sei, ein für alle Mal als Reisesammlung zu etablieren und dafür die Londoner Sammlung stabil zu belassen; so werde beiden gedient. Das Museum hat übrigens im vergangenen Jahre eine ganze Reihe wertvoller Neuerwerbungen in sich aufgenommen. Erwähnt seien nur 12 Federzeichnungen von William Morris und 107 Zeichnungen des großen Bildhauers A. Stevens, der so großes gewollt und gekonnt und verhältnismäßig so wenig vollendet hat. — Ihm ist jetzt spät noch eine Art Rechtfertigung und Triumph zu Teil geworden. Sein großzügiges, für den Paulsdom bestimmtes und in Stil und Ausmessungen demselben angepaßtes Grabdenkmal Wellingtons unter einem der großen Bögen, die Haupt- und Seitenschiff trennen, es stand bisher fast nur wie ein verwaister Sockel da. Die mächtige Reiterstatue fehlte. Stevens war nie über die Skizze hinausgekommen und mußte deswegen viel Böses während seines Lebens hören. Mr. Tweed nun hat in langer Arbeit das Reiterstandbild vollendet und, um den

Effekt zu erproben, stellte man das Modell auf einige Zeit auf. Als Ganzes machte das Denkmal nun einen imposanten, trotz des anklingenden Barock (des Domes wegen) ruhigen und vornehmen Eindruck. Jedoch war die Beleuchtung so schwach, daß von dem Reiterstandbild nicht allzuviel zu erkennen war. Aber schon in seiner Anpassung an seine Umgebung ist dieses Werk ein Muster und hierorts eine stete Warnung, wo man die herrliche Westminster-Abtei mit zahllosen Geschmacklosigkeiten innen wahrhaft „verschandelt" hat. — Die s. Z. auf Befehl Karls I. von Rubens gemalte Decke der berühmten Bankettballe in Whitehall, die jetzt zum Armeemuseum gehört, ist nunmehr endlich und zwar gründlich restauriert worden. Trotz vorhergehender zweimaliger Restaurierung hatte sich das Deckengemälde in einem bedauernswerten Zustande der Vernachlässigung befunden. — Aus der Provinz ist zu melden, daß man nun endlich — allerdings nur für Schottland — den ersten Schritt zu einer Registrierung der nationalen Kunstdenkmale getan hat. Eine kgl. Kommission ist beauftragt worden „ein Inventar der alten und historischen Monumente und Konstruktionen, die in einem Zusammenhang stehen mit der jeweiligen Kultur, der Zivilisation und den Lebensbedingungen des schottischen Volkes oder diese illustrieren und zwar von den frühesten Zeiten bis zum Jahre 1707 (Datum der Union Schottlands und Englands) vorzunehmen und diejenigen besonders anzuführen, die der Erhaltung wert erscheinen". Der Kommission gehören u. a. an: Kunstprofessor C. Baldwin Brown (Edinburger Universität) und Thomas Ross, Verfasser einiger Bücher, die schottische Architektur behandeln. Als Sekretär fungiert A. O. Curie, Sekretär der Society of Antiquaries of Scotland. Man hofft, daß dieser erster Schritt bedeutet, daß die Regierung für die Erhaltung der so besonders angeführten „Monumente und Konstruktionen" (letzterer Ausdruck soll ermöglichen Erdwerke, Pfahlbautenüberreste usw. miteinzuschließen) nunmehr auch Vorkehrungen treffen wird. Natürlich wünscht man nun auch eine gleiche Inventarisation für England und Wales. Daß man damit hier so lange gezögert, wird man in Deutschland mit all seinen bereits ausgeführten Inventarisationen der Kunstwerke kaum begreifen. — In Dublin ist soeben eine neue moderne Gemäldegalerie eröffnet worden, die freilich zunächst in einem alten Hause in Harcourtstreet untergebracht ist, bis das städtische Galeriegebäude selber gebaut sein wird. Diese Galerie kann London eigentlich als gutes Beispiel dienen, denn sie begnügt sich nicht wie die Londoner Tate Gallery mit englischer Kunst, sondern besitzt bereits zwei große Säle voll ausländischer Kunstwerke. Im Skulpturensaal steht Rodins: Bronzezeitalter. Unter den Engländern befinden sich Meister von Constable bis zu Wilson Steer, Clausen usw. Natürlich sind die neuen Iren: I. I. Shannon, Mark Fisher Lavery, Hone, I. B. Yeats, W. Orpen usw. gut vertreten. — In Birmingham, der Stadt, aus der einst Burne Jones kam, fand vor einiger Zeit eine Ausstellung der „Maler der Birmingbamer Schule" statt. In ihrem Katalog nennen sich diese Künstler — Southall, Gore, Maxwell Armfield usw. — Nachfolger der italienischen Präraphaeliten und versichern, daß sie in ihrer Kunst nicht bloß darauf ausgingen, die Natur nachzuahmen, sondern auch die verloren gegangene Verbindung von Malerei und Architektur wieder herzustellen. So stellt ihre Kunst eine eigentümliche Mischung von realistischen und dekorativen Elementen dar, die sich nicht immer zu einer Einheit verbinden wollen, zumal diesen Künstlern der heilige Feuerbrand zu fehlen scheint, der in den Seelen jener Frühitaliener lohte und sie zu immer neuen Eroberungen trieb. — Von Persönlichem ist zu melden, daß der Malerveteran W. P. Frith, der älteste lebende Akademiker, der die englischen Präraphaeliten kommen und gehen sah, vom König durch den Victoriaorden ausgezeichnet wurde. — Soeben hat sich in London eine neue Künstlergruppe gebildet, die zu den vielen bestehenden nun noch eine weitere hinzufügt. Es ist die „New Association of Artists". Ihre Gründer sind W. J. Laidlay, Tom Robertson und T. F. H. Sheard. Laidlay brachte seinerzeit die erste Ausstellung des New English Art Club zuwege, der in der Geschichte der neuesten englischen Kunst eine bedeutende Rolle spielt. Die New Association wird im Februar in der Goupil Gallery ihre erste Ausstellung abhalten. F.

8

PARIS

Es gehört in der Pariser Presse zum guten Ton, über die Untätigkeit und Sorglosigkeit der Verwaltung des Louvre herzufallen, nachdem vor einigen Monaten einige Bilder von frevlerischer Hand beschädigt worden waren, wogegen sich auch die beste Administration nicht schützen kann. Aufs neue hat der Lärm begonnen, als man eines Morgens entdeckte, daß ein Unbekannter im Schutze der Dunkelheit versucht hatte im Louvre einzusteigen, natürlich um den großen Diamanten in der Galerie d'Apollon zu stehlen, wie die Presse einmütig schrieb. Dieser Einbruchsversuch sieht etwas operetten-

haft aus, trotzdem sollen nunmehr Wachhunde die Sicherheit des Louvre in der Nacht erhöhen, wodurch den Witzblättern wieder reichlicher Stoff geboten wird.

Von wirklichem Interesse ist die Frage, ob das Louvre einen Teil der Sammlung des am 13. Januar verstorbenen Amateurs Camille Groult erhalten wird. Die Hoffnungen scheinen sich leider nicht zu bestätigen. Groult war einer der exzentrischesten Pariser Sammler. Er hatte in der Mehlindustrie ein ungeheures Vermögen erworben, das ihm ermöglichte, eine hervorragende Sammlung von Werken des französischen und englischen 18. Jahrhunderts zusammenzubringen. Besonders hervorzuheben: seine Boucher, Fragonard, Hubert Robert, Gainsborough und Turner. Allerdings sollen sich in der Sammlung eine nicht unbeträchtliche Anzahl gefälschter Stücke befinden. Die Anekdoten über Groults Art Kunstwerke zu sammeln und zu genießen sind Legion. Es genügt an die in seinem Park von seinem Gärtner geschaffenen Hubert-Roberts zu erinnern. Alles in allem ein etwas derb organisierter Charakter, der, nicht gerade den feinsten Sensationen zugänglich, in seiner Sammlung wie im Leben Abgeschmacktes mit dem Köstlichsten vermengte. — Die Freunde des alten Paris sehen einen lauschigen Winkel nach dem andern dahingehen: jetzt wird das unterste Stück der rue Saint Jacques und die rue du Petit Pont verbreitert. Durch diese Demolierungsarbeiten ist wenigstens ein Ausblick auf das bisher recht vergraben gewesene Kirchlein Saint-Sévérin geschaffen, der erhalten bleiben soll, wenn die Société du Vieux-Paris ihren Willen durchsetzt. —

Unter den modernen Ausstellungen des Monats Januar sind lediglich zwei van Gogh-Ausstellungen hervorzuheben. Die bei Bernheim zeigte in hundert Nummern Werke aus allen Epochen, darunter viel Mittelgut, die an Umfang bedeutend geringere bei Druet brachte eine Anzahl der besten Werke van Goghs aus der Zeit von Arles und Auvers, darunter die schönen dem Grafen Kessler gehörenden Werke.

In der Provinz scheint sich die Ausstellungstätigkeit jetzt ein wenig zu regen. Der Salon in Nizza hat eine merkliche Schwenkung nach links gemacht, nachdem ihm le Hâvre in diesem Sinne vorausgegangen ist. Wenn sogar die französische Provinz erwacht!! —

R. A. Meyer.

8

SEVILLA

Das *Museo Provincial* hat vor der Madrider Gemäldegalerie des Prado den Vorzug der Einheitlichkeit. Die Sammlung ist nur klein, aber sie ist doch das wichtigste Denkmal der Geschichte Sevillaner Malerei. Dennoch wird sie nur selten besucht, d. h. jeder geht einmal hinein, um die Murillos zu sehen. Aber selbst dieser Eindruck ist nur bei wenigen ein starker. Denn wer sieht heute in Murillo ein kunstgeschichtliches Problem? Und im besonderen die Spanier stehen augenblicklich ganz unter dem Banne der Kunst des Greco; nicht allein in Castilien, wo die durch die Unachtsamkeit der Regierung — wenn ich recht unterrichtet bin — ermöglichte Entführung der beiden Toledanerbilder nach Paris auch Fernerstehenden lebhaftes Interesse für Grecos Kunst eingegeben hat. Auch erschien vor einigen Wochen die Grecomonographie des Madrider Universitätsprofessors Cossio, der, ein Pädagog im Lehramt, durch öffentliche Vorträge dem „spanischen Analphabetentum in Kunstdingen" — wie der Heraldo von Madrid sich vor kurzem ausdrückte — nach Kräften entgegenwirkt.

Die Sammlungen des Sevillaner Museums sind schon seit der Mitte des letzten Jahrhunderts in dem alten Convento de la Merced untergebracht, wo sie die ehemalige Klosterkirche und zwei Kreuzgänge mit einigen angelehnten Räumen im Erdgeschoß füllen. Diese Nebenräume, hauptsächlich der Saal des Valdés Leal, haben fast Kellerlicht, die Bilder darin sind also kaum zu betrachten. Die Kreuzgänge mit wertvolleren Gemälden auszustatten, läßt auch in Andalusien Wind und Wetter nicht zu, so bleibt also nur die Kirche.

Die Kirche ist ein einschiffiger, tonnengewölbter Bau des 17. Jahrhunderts mit kurzem Querschiff. Man hat den Wänden die architektonische Gliederung durch die üblichen Doppelpilaster abgenommen, und erhielt so große, glatte Flächen für die Bilder. Aber die Wände sind unglücklicherweise gerade in dieser Kirche besonders hoch, und Licht fällt nur durch die in das Gewölbe eingeschnittenen, kleinen Fenster. Das war nun zwar sehr ungünstig, aber nicht gut zu ändern. Nur in der Wahl des Wandtones war man frei; und da entschloß man sich zu dem allerschlimmsten, man wählte ein tiefes, jedes Licht wegsaugendes, pompeianisches Rot. Es war erreicht, die Wände in der Bilderzone liegen zu jeder Tageszeit im Halbdunkel.

Etwas günstiger beleuchtet sind nur die Wände an der Kuppel. Man bedachte sie mit den Bildern Zurbarans, unter denen sich aber

hier auch schwache Produkte befinden. Das Langschiff dagegen wurde für die wichtigsten und zugleich dunkelsten Gemälde ausersehen: die Werke Murillos.

Murillos Meisterwerke, arm an stärkeren koloristischen Kontrasten, nur in der Nüance fest und kraftvoll, sind hier in der Nüance nur schwer zu genießen, man sieht zuerst nur große, tote Flächen wie bei Riberas Massenprodukten. Und dem den reifen Arbeiten Murillos eigentümlichen, grüngrauen Grund, diesem nur ihm eigentümlichen, bei seinen vielen Nachahmern nie sich findenden Ton, gibt das Reflexlicht der Wand einen dunkelroten Beigeschmack, der nur bei wenigen Besuchern Beifall finden möchte. Mit Gewalt kann man aber jedes Bild kraftlos und süßlich machen. Und hier ist es mit Gewalt gelungen. Hier gibt es den Murillo im Urteil des Tages, in typischer Form: diesen Lieblingsmaler seniler Sonntagsästheten und diesen „überwundenen“ Murillo der ernsthafteren Leute, die ihn nicht genauer kennen.

Man sollte den einen der quadratischen Klosterhöfe — vielleicht den südlichen, weil seine Architektur nicht von Bedeutung ist — unter Glas bringen und so einen großen Murillosaal schaffen, den Boden der Kirche erhöhen oder die Fenster herunterziehen, vor allem aber die Wände mit einem vorteilhafteren Ton bedenken.

Der Platzmangel im Museum des Prado hat dort in der Verteilung der Bilder zu Mißständen geführt, die trotz mehrfacher, die Staatskasse belastender Umordnungen, wovon, wenn ich nicht irre, auch der letzte Etat berichtet, weiterbestehen. Man sollte die in Madrid jetzt ohnehin schon wenig beachteten Werke der Sevillaner Malerschule einschließlich der Werke des Murillo an Sevilla abgeben, so wäre dem Prado eine Last genommmen und das Museum hier in der wünschenswertesten Weise ergänzt.

H. Wendland.

HOLLAND

In der heurigen Kunstsaison hat das sonst so ruhige Holland einige erregte Gemüter gesehen. Und zwar wegen des von der Regierung warm befürworteten Ankaufes von 39 Gemälden aus der Sammlung Six in Amsterdam (dem Erbteil der Linie Six-Vromade), unter denen als Hauptstück des Delfter Vermeer bekanntes „Milchmädchen“ glänzte. Man hätte zwar, um an den Staatssäckel nicht allzugroße Anforderungen zu stellen, auf die 38 andern Gemälde verzichtet. Aber die nach dieser Richtung hin unternommenen Versuche, den Vermeer allein zu erwerben, scheiterten. Die Eigentümer wollten nur alles zusammen verkaufen — oder sonst öffentlich versteigern. Hierzu durfte es der Staat jedoch nicht kommen lassen. Denn der großen Gefahr, daß dann ein amerikanischer Milliardär — der auch bereits auf der Lauer stand — das seltene Bild auf Nimmerwiedersehen ausführte, mußte vorgebeugt werden. An der Zweiten Kammer lag es, den geforderten Preis von 751 000 Gulden zu bewilligen, von welcher Summe der Verein „Rembrandt“ 200000 Gulden zu tragen versprach. Natürlich gab es Leute, denen dieser Preis für „ein paar Bilder“ viel zu hoch war. Sie machten gehörig scharf und sparten auch nicht mit durchaus ungerechtfertigten und nicht zur Sache gehörigen persönlichen Angriffen. Nach ihrer Ansicht konnte der Staat sein Geld vorteilhafter anlegen, oder in anderer Weise mehr Segen damit schaffen: denn dem Ruhme der holländischen Kunst schade es durchaus nicht, wenn ihn überall in der Welt Gemälde verkündeten. Gewiß, dem Ruhme der holländischen Kunst. Aber über das Volk selber, das so stolz auf diesen Ruhm sein kann, und sich doch so leichten Herzens von einem Kunstwerk wie das „Milchmädchen“ hätte trennen können, hätte man sich im Ausland doch seine eigenen Gedanken gemacht. — Um so erfreulicher war es, zu sehen, daß die Volksvertreter in der Zweiten Kammer am 18. Dezember ohne lange Debatte mit großer Mehrheit den Ankauf beschlossen. Heute hängt das „Milchmädchen“ bereits im Rijksmuseum in einem der kleinen Seitenkabinette inmitten der 37 anderen Bilder (der sogenannte Rubens hat in dem großen vlämischen Saal seinen Platz gefunden), die es alle hell überstrahlt. Die Amsterdamer wandern in Scharen ins Museum, um nun endlich auch den kostbaren Schatz in Augenschein zu nehmen, um den sie sich bisher eigentlich wenig gekümmert hatten. Aber sie sind von dem kleinen Bild, das auf etwa 500000 Gulden geschätzt wurde, nicht enttäuscht.

Eine bedauernswerte Begleiterscheinung jenes unerfreulichen Kampfes um die „Six-collectie“ war die Ankündigung des Herrn Prof. Jhr. Dr. Jan Six, daß die in seiner Wohnung bleibenden anderen Kunstschätze in Zukunft fremden Besuchern nicht mehr zugänglich sein sollen.

Diese Bereicherung der holländischen Sammlungen — zu der noch andere Neuerwerbungen kommen, über die ich im Zusammenhang im nächsten Heft berichten will — war wohl das wichtigste Ereignis der letzten Monate.

Für die Entwickelung der Kunstwissenschaft in Holland bedeutet die Neuerrichtung

zweier besonderer Lehrstühle an den Universitäten Utrecht und Leiden einen wesentlichen Fortschritt. Dort wirkt seit dem Beginn des Wintersemesters als ordentlicher Professor — für Ästhetik und Kunstgeschichte zugleich — Herr Dr. Wilhelm Vogelsang, der bislang in Amsterdam als Privatdozent kunstgeschichtliche Vorlesungen hielt. In Leiden wurde Herr Dr. W. Martin, zweiter Direktor der Königl. Gemäldegalerie im Haag und seit einer Reihe von Jahren Privatdozent an der Leidener Universität, zum außerordentlichen Professor für Kunstgeschichte ernannt. Damit sind auch in Holland dem Studium der Kunstgeschichte die Türen geöffnet. Nur einen Haken hat die Sache. Man kann nicht eigentlich in Kunstgeschichte promovieren. Die Dissertationen müssen in erster Linie historisch sein; rein stilkritische Untersuchungen können bis jetzt noch nicht als Promotionsschriften zugelassen werden. Und an der mündlichen Prüfung beteiligen sich die Dozenten für Kunstgeschichte nicht. Indessen hindert das ja nicht, daß jener wichtige Zweig unserer Wissenschaft doch gepflegt wird. Vielleicht tut die gründlichere historische Schulung sogar recht gut.

Ausstellungen alter Kunst in größerem Stile hat das vergangene Jahr nicht aufzuweisen. Nur eine verhältnismäßig kleine, intim gehaltene Sammlung von holländischen Gemälden des XVII. Jahrhunderts aus Rotterdamer Privatbesitz hatte die dortige Künstlergenossenschaft zusammengestellt und damit gezeigt, daß noch manche Schätze im Lande verborgen sind. Die Großmeister Rembrandt, Hals, Steen u. a. waren zwar nicht vertreten, sondern nur Künstler zweiten und dritten Ranges (an jenen gemessen). Das Gesamtniveau der Ausstellung aber, deren Hauptbestandteil dem Sujet nach Stilleben ausmachten, hielt sich auf sehr beachtenswerter Höhe. Man konnte so recht erkennen, welch echter künstlerischer Zug jene Zeit durchwehte. Des näheren kann auf diese Ausstellung jetzt an dieser Stelle nicht mehr eingegangen werden. Ich will aber wenigstens ein, zwei Stücke hervorheben, die besonders den Kunsthistoriker interessieren. Das ist in erster Linie eine große bezeichnete und 1652 datierte „Vanitas" von Frans Hals dem Jüngeren (im Besitz des Direktors des Museums Boymans, Herrn P. Haverkorn van Rijsewijk). Von Hendrik ten Oever überraschte eine große Leinwand mit Hühnern, die voll bezeichnet war und die Jahreszahl 1703 trug. Und dann sei hier noch des Kirmeßbildes von Gerrit Lundens gedacht, weil seine Komposition der Figuren und Farben — auf solch eine profane Szene übertragen — unliebsam an Rembrandts Nachtwache denken ließ. Lundens wirtschaftete hier, wie ich aus dem kurze Zeit nach der Ausstellung erschienenen Werk von Gustav Glück über die Sammlung Alexander Tritzsch in Wien sah, aber nicht das einzige Mal mit der einst so genau studierten Komposition. Dr. Glück konstatiert auf dem dort befindlichen Gemälde, einem bezeichneten und auch datierten (1649) Hochzeitsfest, dieselbe enge „Anlehnung" Lundens' an Rembrandts Nachtwachekomposition und sieht darin einen neuen Beleg für die Genauigkeit der Kopie von Lundens in der National Gallery, d. h. für die Verstümmelung der Nachtwache: Ein Maler, dem nach etwa sieben Jahren jene Komposition noch so sehr in den Gliedern steckt, wird sich beim Kopieren sicherlich keine eigenen Zusätze erlaubt haben. Mir scheint jedoch, daß diese psychologische Frage auch noch anders beantwortet werden kann. Vielleicht darf man ebensogut sagen: wer so wenig Takt besitzt, für seine im Grunde doch minderwertigen Kirmeß- und Hochzeitsbilder einfach jene Rembrandtsche Komposition, milde ausgedrückt, zu übernehmen — denn Lundens wird schwerlich immer dazu gesagt haben, daß das Kompositionsschema nicht seines Geistes Kind — dem ist auch zuzutrauen, daß er nach seinen Schönheitsbegriffen auf einer Kopie „kleine Verbesserungen" anbringt. Vielleicht kann dieser Punkt in jener vielerörterten Frage einiges zur Klärung beitragen, wenn dazu noch genau untersucht wird, wie sich Lundens bei seiner Kopie nach einem Schützenbild von Jacob Backer (in der Sammlung Achenbach in Düsseldorf) verhielt. Und wie es ferner mit der Kopie nach Flinck steht, die Dr. Bredius im Museum zu Valencia gefunden zu haben glaubt. (Vgl. „Amsterdam in de XVII. Eeuw", Band III, De Schilderkunst, Seite 191). Ich meine: malte Lundens hier sklavisch Stück für Stück nach, so wird er ebenso bei der Nachtwache verfahren sein. Ist das aber nicht der Fall, so gewännen die ein Plus, die bisher gegen eine Beschneidung der Nachtwache gesprochen haben. — Rein künstlerisch boten auf dieser Ausstellung drei van Goyens aus dem Beginn der dreißiger Jahre den höchsten Genuß. Im Übrigen orientiert über die Ausstellung, die wohl nur von wenigen Ausländern besucht worden sein dürfte, ein brauchbarer illustrierter Katalog.

Von der Entdeckung des „Mädchens mit der Flöte" von Vermeer durch Dr. Bredius in Brüssel braucht jetzt wohl nicht mehr gesprochen zu werden. Leider ist das Bildchen, das bei längerem und öfterem Ansehen immer mehr gewann, nun wieder aus dem Mauritshuis zu seinem Besitzer, Jhr. de Grez in Brüssel, zurückgekehrt. Dagegen interessieren wohl die Mitteilungen, die Herr

Prof. Jhr. Dr. Jan Six in einer Akademiesitzung über die Entdeckung zweier neuer Vorstudien zu Rembrandts Radierung des Bürgermeisters Six machte. Die eine befindet sich auf der Rückseite einer Kreidezeichnung mit Bettiern im Museum Fodor in Amsterdam (H.d.G.Nr. 1228), dessen Direktor, Herr 't Hooft, zuerst den Zusammenhang dieser ganz flüchtigen Skizze mit der Radierung erkannte. Die andere ist die Pause — in schwarzer Kreide — für die Originalplatte, beide im Besitze von Prof. Six. Allerdings ist das eine Vorzeichnung ohne jegliche Details, die auch sonst bei der Ausarbeitung direkt nach der Natur noch Veränderungen erfuhr. Der hübschen Ölstudie der Sammlung Léon Bonnat sprach bei der Gelegenheit Prof. Six befremdender Weise die Originalität ab.

Was die moderne Kunst betrifft, so hat das Städtische Museum in Amsterdam einen herben Verlust zu beklagen. Die dort bisher leihweise ausgestellt gewesene Sammlung moderner Gemälde der holländischen und französischen Schule, van Eeghen, ist zurückgezogen worden, um verkauft zu werden. Da der Stadt die Mittel zum Ankauf nicht zur Verfügung stehen, hat sich ein Konsortium gebildet, um wenigstens einige Stücke der Städtischen Sammlung zu erhalten. Andere sind allerdings bereits in andere Hände übergegangen, so ein großer Willem Maris, den das Museum Boymans in Rotterdam — auch durch private Beiträge von Kunstfreunden — für 17000 Gulden erworben hat.

Von den zahlreichen größeren und kleineren Ausstellungen moderner Künstler erwähne ich nur die interessantesten. Die erste, die schon im Frühjahr stattfand, gab einen Überblick über das vielseitige Schaffen Jan Toorops. Die andere war zu Ehren des 1897 verstorbenen Landschafters Willem Roelofs im Oktober im Haag arrangiert worden und bot eine umfassende Übersicht über den Entwicklungsgang dieses für die moderne holländische Landschaftsmalerei, speziell für die „Haager Schule", wichtigen Meisters. Ein Teil dieser Sammlung ist gegenwärtig noch auf der Wanderung durch Holland. Und endlich wurde ganz kürzlich in Rotterdam eine Sonderkollektion von Werken Vincent van Goghs gezeigt. Kurt Freise.

DEUTSCHER VEREIN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

Die Versammlung für die endgültige Konstituierung des Vereins ist in der ersten Hälfte des März d. J. in Aussicht genommen. Über die weitschauenden Unternehmungen, deren Pläne mit dieser Gründung verbunden sind, unterrichtet der erste Paargraph des Satzungenentwurfes am präzisesten.

§ 1.

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft bezweckt die Förderung kunstgeschichtlichen Wissens und die Hebung künstlerischen Lebens in Deutschland.

Insbesondere setzt er sich zur Aufgabe:

1. Ein illustriertes kunstwissenschaftliches Jahrbuch mit literarischem Jahresbericht herauszugeben.

2. Die Herausgabe von Kunsthandbüchern und photographischem Anschauungsmaterial sowie von sonstigen kunstwissenschaftlichen Arbeiten zu fördern.

3. Die vollständige Verzeichnung und Publikation aller deutschen Kunstdenkmäler (Monumenta artis Germaniae) auf Grund der vorhandenen Vorarbeiten herbeizuführen.

4. Kunstwissenschaftliche Anstalten und Verbindungen an geeigneten Plätzen des In- und Auslandes herzustellen und zu unterhalten.

5. Dafür einzutreten, daß für Vertreter der neueren Kunst Reisestipendien eingerichtet werden.

6. Das allgemeine Interesse und Verständnis für Kunst zu beleben, indem dahin gewirkt wird, daß

a) an den Universitäten und andern Hochschulen für ausgiebige Berücksichtigung der Kunstwissenschaft gesorgt wird,

b) auch in den Schulen, namentlich in den höheren Lehranstalten (Mittelschulen), der kunstwissenschaftliche Unterricht in geeigneter Weise im Anschluß an Geschichts- und Zeichenunterricht und durch Veranstaltung kunstwissenschaftlicher Vorträge gepflegt wird,

c) die kunstgeschichtlichen Apparate an Hochschulen und höheren Lehranstalten (Mittelschulen) zureichende Ausstattung erfahren,

d) angehenden Oberlehrern und Oberlehrerinnen die Möglichkeit geschaffen wird, sich in der Fachprüfung eine Lehrbefähigung der Kunstwissenschaft zu erwerben,

e) die Kunstwissenschaft auch in dem der allgemeinen Bildung gewidmeten Teile der Prüfung der Oberlehrer und Oberlehrerinnen angemessen berücksichtigt wird,

f) kunstwissenschaftliche Fortbildungskurse für Oberlehrer und Oberlehrerinnen eingerichtet werden,

g) auch bei allen Fortbildungseinrichtungen auf die Förderung kunstwissenschaftlichen Verständnisses durch geeignete Kurse besonderer Wert gelegt und

h) durch kunstwissenschaftliche Vorträge und Demonstrationen verschiedenster Art auf immer weitere Kreise des Volkes eingewirkt wird.

Das Bedürfnis einer alle kunsthistorischen Bestrebungen in Deutschland und Österreich zusammenfassenden Zentrale ist offensichtlich; die Beschränkung auf deutsche Kunst eine große Tat, deren Notwendigkeit in der von der Wissenschaft so stark vernachlässigten Bedeutung unserer einheimischen Kunst liegt; und das Mittel, eine Sammelstelle für deutsche Kunstforschung in einer privaten Gesellschaft zu schaffen, der beste, weil ein selbständiger Weg. Die Nation selber, nicht der vielgeplagte Staat, soll die Sache ihrer Kunst in die Hand nehmen! Es ist zuversichtlich zu hoffen, daß dem Aufrufe, an dessen Spitze Bode, Friedr. Schmidt und Althoff stehen, die nachdrücklichste Tat folge.

8

KLEINE NACHRICHTEN

Augsburg. Das sog. Badezimmer im Fuggerhaus ist neu hergerichtet und dient nun zur Aufbewahrung der bedeutenden Fuggerschen Kunstsammlung, die der Öffentlichkeit übergeben wird.

Berlin. G. Mackowski hat 7 Reliefs von Gottfried Schadow wiedergefunden. die Gräfin Lindenau hatte sie zur Erinnerung an ein früh verstorbenes Söhnchen von dem Künstler in Gipsstuck modellieren lassen.

Darmstadt. Die stattliche Sammlung Handzeichnungen und Skizzen von Böcklin im Besitze des Freih. Ehepaares v. Heyl ist von diesem dem Hessischen Landesmuseum als Geschenk überwiesen worden. Die 75 Blätter reichen von der Schweizer Jugendzeit Böcklins bis in die 80er Jahre.

Dresden. Die Gemäldegalerie hat ihr erstes Bild von Rayski, dem durch die Jahrhundertausstellung 1906 bekannt gewordenen Autodidakten, erworben; es stellt die Schwester des Künstlers Pompilia dar.

Düsseldorf. Josef Olbrich ist gelegentlich der Ausführung seines Warenhauses von Darmstadt hierher übergesiedelt. Eine Ausstellung seines bisherigen Werkes ist gegenwärtig in drei Sälen des Kunstgewerbemuseums zu sehen.

Hamburg. Es besteht noch die Gefahr, daß die bekannte Galerie Weber — deren Katalog von Woermann stammt — von der Witwe des Besitzers an ein Händlerkonsortium verkauft wird. Hoffentlich finden sich aber Mittel, die Sammlung für Hamburg zu erhalten und mit ihren alten Meistern den Bestand der Kunsthalle aufs günstigste zu ergänzen.

Frankfurt a. M. Die Errichtung eines Städtischen Museums neben und in Zusammenhang mit dem Städelschen Institut ist im Prinzip beschlossene Sache. Die Mittel der reichen Pfungstschen Stiftung waren für eine moderne Galerie allerdings schon einige Zeit flüssig und auch die gemeinsame Leitung beider Sammlungen bei getrennten Administrationen war mit der Berufung Swarzenskis vor zwei Jahren schon entschieden. Was aber jetzt, nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten, als gesichert angesehen werden darf, und zwar sowohl von seiten der städtischen Behörden als der Städelschen Verwaltung, ist die räumliche Verbindung der beiden Museen (auf dem Gartengrundstück an der Dürerstraße) und die Durchführung von Swarzenskis Programm. Dieses behält für das Städelsche Institut prinzipiell die alte Malerei vor; das Städtische Museum aber soll nicht nur die im Plane Pfungsts liegende Moderne Galerie, sondern auch eine Sammlung rein Frankfurter Kunst und eine Skulpturensammlung enthalten. Es besteht begründete Hoffnung, daß die reiche Stadt die zu diesen großartigen Plänen notwendigen Gelder bewilligt, und somit Frankfurt mit einem Schlage den bedeutendsten neueren Museumsstädten, wie Hamburg, an die Seite gerückt wird.

Dem Städelschen Museum ist das angebliche Bildnis des Kaisers Matthias Corvinus von Rubens aus der Slg. Rud. Kann als Geschenk überwiesen worden, eines von Rubens besten und besterhaltenen Gemälden.

Köln. Rasch hintereinander sind beide Museen ihrer Leiter beraubt worden, und die Verlegenheit der Stadt, diese Stellen würdig wieder zu besetzen, ist eine doppelte, da beide Sammlungen recht eigentlich Schöpfungen ihrer hervorragenden Direktoren zu nennen sind. Der im vorigen Herbst verstorbene Aldenhoven hat aus einer Raritätenkammer das stolze Wallraf-Richartz-Museum gemacht, und das Kunstgewerbemuseum verdankt seine heutige Gestalt und Organisation durchaus Otto von Falke. Dieser, der seine Assistentenjahre bei Lessing in Berlin zubrachte, übernahm 1895 das Kölner Museum, das am 1. Mai 1900 in den jetzigen Neubau übersiedelte. In dem neuen Museum wurde das System des mittleren quadratischen Lichthofes mit Rücksicht auf die Sonderausstellungen des modernen Kunstgewerbes beibehalten. Die Sammlung selbst ist nach dem Prinzip historischer Stilentwicklung aufgestellt; bei ihrem Ausbau stand das rheinische Kunstgewerbe durchaus im Vordergrunde: rheinische Möbel vom 14. bis 18. Jahrhundert, rheinische Glasmalerei und Keramik. So hat v. Falke dem Museum einen ausgesprochen rheinischen Charakter verliehen.

Lugano. An der Kathedrale S. Laurenzo und an S. Maria degli Angeli (in der Luinis Passionsfresko ist) finden große Restaurationsarbeiten statt.

München. Die Sammlung Arndt, die ein unbekannter Mäcen auf Veranlassung Furtwänglers angekauft und dem bayrischen Staate geschenkt hat, ist provisorisch im assyrischen Saale der Glyptothek geordnet aufgestellt worden. Die Sammlung umfaßt hauptsächlich Werke griechischer und auch italienischer Kleinkunst, Terrakotten, Vasen, Bronzen, Goldschmuck und Glasfragmente. So ist sie eine sehr wertvolle Bereicherung des Antiquariums, deren beträchtliche Lücken auf diese Weise ausgefüllt werden.

Florenz. Die Besorgnis um das Schicksal des Pal. Strozzi — der bekanntlich möglicherweise einem Ausländer zufällt — ist noch keiner Entscheidung gewichen. Falls der Staat ihn übernehmen sollte, weiß man nicht recht, was mit seinen großen Räumlichkeiten anzufangen; zu einem Museo civico, das noch der würdigste Inhalt sein würde, fehlt es an Material, und die großen Kosten machen hinter jedes derartige Projekt von vornherein ein Fragezeichen. — Dagegen soll das Kloster Sant' Apollonia (mit Castagnos Abendmahlfresko) vom Militärfiskus erworben und zu einer modernen Galerie verwendet werden.

Paris. Die Verwaltung der National-Bibliothek bereitet für Mai 1908 eine große Ausstellung von Zeichnungen und Radierungen Rembrandts aus öffentlichem und privatem Besitze vor.

Speyer. Das historische Museum der Pfalz soll hier nach Plänen Gabr. v. Seidls erstehen; und zwar gänzlich in den Formen der späteren deutschen Renaissance, teilweise in direkter Nachahmung von Teilen des Heidelberger Schlosses. Es fragt sich, ob diese Art der formalen Lösung von Museumsfragen heute noch angebracht ist.

Straßburg. Die Wiederherstellung des Bischöflichen Palais soll, unter der Leitung des Dombaumeisters Knauth

LITERATUR

Karl Domanig. Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht, nach dem Bestande der Medaillensammlung des allerhöchsten Kaiserhauses. Mit 100 Tafeln in Lichtdruck. Wien (Verlag von Anton Schroll & Co.), 1907. Fol. 60 M.

Wer mit der Erwartung an dieses Buch herantreten wollte, hierin eine allgemeine Veröffentlichung über die deutsche Medaille in ihrer künstlerischen Bedeutung, und zwar mit Benutzung aller größeren öffentlichen oder privaten Sammlungen jener herrlichen Werke der Kleinkunst zu finden, der würde sich selbst täuschen, und vor allem dem Verfasser Unrecht tun. Denn auf der einen Seite soll das Werk ebenso, wie die „Porträtmedaillen des Erzhauses Österreich" desselben Verfassers von 1896, nur ein Teil der trefflichen Veröffentlichungen aus den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses sein, sich also naturgemäß auf den Umfang der Wiener Medaillensammlung beschränken, andererseits aber zum ersten Male umfassend versuchen, die außerordentliche Bedeutung der Medaille auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht durch Text und Abbildung klar zu legen. So zerfällt das Buch in zwei, unter sich gleich starke Abteilungen und gibt auf Tafel 1 bis 50 454 Medaillen, die die künstlerische Entwicklung derselben von den ersten medaillenartigen Geprägen der Haller Münzstätte aus dem Ende des XV. Jhrh. bis zur Zeit der Romantik um die Mitte des XIX. darstellen, auf Tafel 51 bis 100 dagegen weitere 417 Medaillen, die nur zu einem kleinen Teil die Hand eines Künstlers verraten, in der überwiegenden Mehrzahl dagegen zeigen sollen, zu wie mannigfachem Zwecke die Medaille in der Vergangenheit verwendet worden ist. Um dies zu erweisen, reicht aber die vorzügliche Wiener Sammlung vollkommen aus. Die Lichtdrucktafeln, in diesem Fall mit Recht die Hauptsache, sind fast sämtlich scharf und klar ausgefallen, nur die Tafeln 12, 20, 27, 42, 63, 83, 89, 97 bleiben hinter den übrigen zurück, und ich muß auch gestehen, daß in diesem besonderen Falle eine künstlerisch-vornehme Wiedergabe, wie sie hier der rauhe Karton bietet, hinter einer möglichst deutlichen auf glattem Papier hätte zurücktreten sollen. Man vergleiche nur die Tafeln des vorliegenden Buches mit denen zu Domanigs Vortrag über die deutsche Medaille in der Wiener Numism. Ztschr. XXIV (1892), die in Schrift und Bild die Originale an Klarheit vollkommen erreichen. Zu bedauern ist auch, daß die Abbildung der Stücke in natürlicher Größe sich nicht immer hat erreichen lassen.

Im kunstgeschichtlichen Teil wird zu einer jeden Gruppe von zusammengehörigen Meistern eine besondere, im kulturgeschichtlichen Teil eine allgemeine Einleitung, dann aber für jede einzelne Medaille der 100 Tafeln eine genaue Beschreibung der Darstellung, die In- und Umschriften, die geschichtlichen Beziehungen, die Bezeichnung von G öße und Material, schließlich auch die Literatur, d. h. schlechterdings alles gegeben, was das Interesse des Benützers des Buches nur irgendwie erwecken kann. Aber größer noch als die Belehrung ist namentlich beim ersten Teil der ästhetische Genuß; man wird nicht müde, immer wieder von neuem Tafel für Tafel zu besehen, mit diesen so durch und durch aus deutschem Geiste gebornen, charakteristischen Kunstwerken, die trotz der oft feinsten Ausführung doch niemals kleinlich, sondern stets monumental wirken. Mit Recht sind eigens auch die für deutsche Besteller gelieferten und außerdem auch auf deutschem Boden entstandenen Medaillen italienischer und niederländischer Künstler mit aufgenommen worden. Und wie greifbar deutlich treten dem Beschauer die einzelnen Perioden unserer Geschichte in diesen lebensvollen Gesichtern entgegen. Von welcher Bedeutung es ist, daß die Neuzeit die Medaille jetzt wieder zu neuem Dasein erweckt hat, ohne doch von der Vergangenheit mehr als die Anregung empfangen zu haben, wird einem beim Durchsehen dieser Tafeln ganz besonders klar. Und doch weiß ich nicht, ob bei Domanigs vortrefflicher Arbeit nicht das Hauptverdienst auf dem kulturgeschichtlichen Teil beruht. Man braucht nur einmal die Übersicht der Kapitel auf S. VIII durchzufliegen, um zu sehen, daß weder auf öffentlichem noch auf privatem, weder auf profanem noch religiösem Gebiete irgend ein Ereignis denkbar ist, das nicht durch eine Medaille hätte dargestellt werden können. Es ist wirklich eine deutsche Kulturgeschichte in Münzbildern, die hier geboten wird, und es ist eine wahre Freude, sich von dem unermüdlichen Verfasser auf diesem vielverschlungenen Gebiete führen zu lassen, das man nur mit dem aufrichtigsten Danke für den Genuß verläßt.

Zum Schluß bringt der Text zuverlässige Verzeichnisse der Medaillen nach Personen, Orten, Inhalt, dann aber auch ein Verzeichnis der Medailleure mit biographischen Angaben, soweit solche nicht bereits der Text selbst enthielt, und endlich ein Verzeichnis der öfter benutzten, umfangreichen Literatur, alles eine sehr willkommene Zugabe für den Benutzer des Buches.

Einige besondere Bemerkungen möchte ich hier anschließen. Daß die Medaillen 79—101 und 716 wirklich Peter Flötner, wie Domanig schon 1893 ausgeführt hat, angehören, wird jetzt von neuem bestritten und erscheint auch mir vorläufig wenigstens nicht bewiesen; Nr. 100 z. B. gehört mit einem Buchsmodell des Braunschweiger Museums zusammen, das mit Flötner nichts zu schaffen hat; auch sonst sind in diesen Gruppen sicher mehrere Hände zu unterscheiden. Auffallenderweise ist Domanig sodann geneigt, die mit einem Monogramm aus P und V versehenen Medaillen 297—299, 664 und 703, die nicht bloß durch ihre Bezeichnung, sondern auch durch ihren sehr charakteristischen Stil sich als Werke eines Meisters erweisen, an zwei Künstler zu geben und in dem einen den Hofgoldschmied Paul von Vianen zu erkennen. Es scheint, als wenn dem Verfasser meine Ausführungen in Numism. Literaturblatt 1896 S. 838 f. entgangen sind, in denen ich jene bis 1614 datierten Medaillen dem genannten Künstler abgesprochen habe, weil er bereits 1613, nicht erst 1614 gestorben ist; ihm gehört vielmehr nur Nr. 456 an, die eine ganz andere Hand zeigt. Zu Nr. 42 ferner ist der Aufsatz von W. Buchenau, Blätter für Münzfreunde 1901, 164 ff. nachzutragen. Die Modelle zu Nr. 96 und 154 befinden sich im Herzogl. Museum zu Gotha, die Rückseite der in Wien einseitigen Medaille Nr. 355 in dem zu Braunschweig. Nr. 304 scheint mir niederländisch zu sein. Selbstverständlich sollen diese wenigen Bemerkungen dem Verdienst des Verfassers und der Güte seines Buches keinerlei Eintrag tun. — Der Preis des Werkes ist in Anbetracht der Ausstattung sehr niedrig.

P. J. Meier.

8

Richard Hoffmann. Die Kunstaltertümer im erzbischöflichen Knabenseminar zu Freising.

Seit die „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising“ in „Neuer Folge“ erscheinen, bringen sie nicht wenige Artikel über kunsthistorische Fragen, die nicht nur zur Verbreitung des Kunstinteresses in der Geistlichkeit beitragen, sondern auch selbständige, abgeschlossene Forschungsresultate darbieten. Im eben erschienenen IX. Bande sind die Kunstdenkmäler des Klerikalseminars in Freising beschrieben. Die dort befindliche kleine Kunstsammlung genießt in Kennerkreisen eine nicht unbedeutende Wertschätzung; denn sie gibt einen guten Überblick über die Entwicklung der oberbayerischen Plastik vom 12. bis zum 16. Jahrhundert und enthält eine Sammlung von Tafelbildern aus Tirol, welche deren Mittelstellung zwischen italienischer und bayrischer Malerei trefflich charakterisieren.

Die Werke der figürlichen Plastik hat größtenteils noch Sighart zusammengebracht, dessen „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern“ heute noch trotz aller inzwischen erschienenen Detailarbeiten ihre grundlegende Bedeutung für das Mittelalter behält. Sie beginnen in dem vorliegenden Inventar von Rich. Hoffmann mit vier Figuren aus dem 12. Jahrhundert; ihnen reihen sich die Arbeiten aus Holz, Stein und Ton bis zum Ende des 15. Jahrhunderts an, welche meist charakteristische Typen der Münchener, Mühldorfer und Salzburger Schule bieten. Es sind aber auch Arbeiten über dem Mittelmaß darunter, wie Nr. 129 Madonna mit Kind, welche neben Werke von Riemenschneider gestellt werden darf. Unter den Arbeiten der Frührenaissance sind bemerkenswert mehrere Stücke des neuerdings festgelegten Hans Leinberger von Landshut. Die Gemälde vom Schluß des 14. Jahrhunderts an umfassen eine reichliche Anzahl von wichtigen Tafelbildern der Brixener Schule, dann vielfach datierte aus der Gegend von Mühldorf und Salzburg stammend. Neben einzelnen schwäbischen Arbeiten ist auch die spätgotische Münchener Schule charakteristisch vertreten. Unter den kunstgewerblichen Objekten sind besonders einige kirchliche Geräte des frühen Mittelalters interessant.

Von dieser kurz skizzierten, fast 500 Nummern umfassenden Freisinger Sammlung, an der kein Forscher vorübergehen darf, hat Rich. Hoffmann ein Inventar hergestellt. Die Beschreibung der Objekte ist knapp, aber ausreichend, die Charakteristik präzis und meist treffend; obwohl nicht selten die Provenienz der Stücke unbekannt ist, scheint die Schulzuteilung fast immer richtig zu sein. Nur macht sich die Tendenz geltend etwas zu früh zu datieren. Für manchen Hinweis auf nicht in der Freisinger Sammlung befindliche Denkmäler wird man dankbar sein; auch die mehrfachen ikonographischen Seltenheiten sind gewürdigt worden. Die einschlägigen literarischen Arbeiten von Semper, Riehl, Staßny u. a., welche für die kunstgeschichtliche

Beurteilung der Denkmäler eine meist sichere Grundlage boten, sind überall angezogen worden. So ist die Sammlung erst durch die vorliegende Publikation R. Hoffmanns in vollem Umfang fruchtbringend gemacht worden. Höchstens über die Auswahl der typischen Abbildungen, auf welche der Verfasser wahrscheinlich keinen Einfluß gehabt hat, wäre vielleicht manch abweichender Wunsch zu äußern. —

Dr. W. M. Schmid-München.

Ganz, Dr. Paul und **Major, Dr. E.** Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinets und die Amerbach'schen Inventare. Basel 1907. Verlag von Carl Beck, Leipzig. 68 Seiten. M. 2.50.

Wer kennt nicht das schöne Bild von Holbein in der Basler Galerie, welches den Humanisten Bonifazius Amerbach darstellt? Wieviele haben nicht diese Persönlichkeit mit der berühmten Amerbach'schen Hinterlassenschaft in Verbindung gebracht, die den wertvollen Grundstock der öffentlichen Kunstsammlung und des Historischen Museums zu Basel bildet. In feiner psychologischer Untersuchung, welche durch die Nachlaßinventare unterstützt wird, legen die Verfasser überzeugend dar, daß wohl Bonifazius Amerbach sich mit einer Reihe bedeutender Kunstwerke zu umgeben wußte, daß er aber durchaus nicht der Sammler war, der die fast 10000 Stücke des Kunstkabinetts zusammengebracht hat. Dieses war vielmehr sein Sohn Basilius Amerbach († 1591). Aus welchen Quellen ihm der kostbare Besitz zufloß, ist durch Einzelbeispiele in einer Art nachgewiesen, welche auf das Sammlerwesen des 16. Jahrhunderts ein interessantes Licht wirft.

Die Verfasser haben sich bemüht, die Gemälde und Kupferstiche, die bald in einem, bald in mehreren Inventaren erwähnt sind, bis in die jetzigen Bestände der öffentlichen Sammlungen zu verfolgen. Für die Goldschmiedearbeiten sind Untersuchungen nach dieser Richtung nicht vorgenommen, obgleich es sehr interessant gewesen wäre, zu wissen, ob beispielsweise von den Ringen und Bechern (darunter einer auf englische Manier gemacht), die noch von Erasmus herstammen, ob etwas von den Modellen von Peter Flötner in Nürnberg oder Jakob Hoffmann in Basel erhalten ist. Des letzteren Risse meint man unter den Goldschmiedezeichnungen des Basler Kabinetts wieder zu erkennen.

In sechs Goldschmiedeladen befand sich eine große Sammlung von Goldschmiedewerkzeugen, die aber, wie mir die Verwaltung des Historischen Museums in Basel mitteilt, heute nicht mehr vorbanden sind. Lehrreich ist es im Inventar von 1586 zu lesen, daß man einen Ohrlöffel „orengrübel" nannte, daß ein Sattelbogen und der hintere Teil eines Sattels, beide (?) in einem Gipsabguß vom Sattel Kaiser Maximilians I., eine Arbeit Wenzel Jamnitzers, vorhanden waren, daß eine in Silber gestochene Arbeit von Martin Schongauer existiert hat. Es war die Kapsel zu einem Agnus Dei, wahrscheinlich eine ähnliche Arbeit wie die Basler Siegelkapsel, das einzige erhaltene Silberstück von Schongauer.

Sehr dankenswert ist es, daß sämtliche vorhandenen Inventare auf den Seiten 31—68 im Originaltext abgedruckt sind.

Marc Rosenberg.

Marie Schütte. Der schwäbische Schnitzaltar. Mit 82 Lichtdrucktafeln in Mappe. 91. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1907.

Mehr als irgend ein anderes Gebiet deutscher Kunst bedarf die Geschichte deutscher Plastik zu einem gesunden Aufbau grundlegender Einzelforschungen, sei es in Form von Studien über einzelne Meister und Lokalschulen, sei es in Gestalt systematischer Behandlung und Untersuchung bestimmter Gruppen und Materien. Werden jene für die Geschichte im engeren Sinne, d. h. für die Entwicklung und Ausbreitung einer Bewegung oder eines Stiles in erster Linie in Betracht kommen, so werden systematische Abhandlungen schon deshalb nicht zu umgehen sein, da das uns überkommene Material an Bildwerken nicht nur überaus zahlreich, sondern auch weit verbreitet und deshalb in gewissem Sinne schwer zugänglich ist. Das gilt ganz besonders von den Schnitzwerken der Spätgotik. Schon unter diesen Gesichtspunkten wird man den „Schwäbischen Schnitzaltar" von Marie Schütte als eine höchst verdienstvolle Arbeit anerkennen müssen. Ziehen wir aber noch in Betracht, daß das weit verstreute Material meist erst auf langen Wanderungen gewonnen sein wollte, so werden wir das Verdienst der Verfasserin um so höher einzuschätzen haben. Man wird dessen eingedenk sein müssen an Stellen, wo sich Wünsche nach einem Mehr geltend machen wollen.

In der Einleitung ist die Absicht des Buches gekennzeichnet als „ein Versuch an der Hand der in Schwaben erhaltenen Altäre die Entwicklung des schwäbischen Schnitzaltars darzustellen". Dies setzt zunächst eine streng systematische Gliederung und Verarbeitung des reichen

Stoffes voraus. Mit Geschick hat Schütte dabei das Ermüdende, Eintönige solcher Analysen vermieden und oft werden uns wie z. B. bei der Besprechung des Bilderkreises kunst- und kulturgeschichtlich interessante Ausblicke eröffnet. Es erscheinen überhaupt die Kapitelüberschriften vielfach zu knapp und zu eng gegriffen im Verhältnis zu dem Gebotenen, so besonders in dem Abschnitt über die Polychromie, der unter anderem auch die Frage über die Arbeitsteilung und das Verhältnis von Maler und Bildhauer eingehend behandelt. Für die Strigel- und Multscherforschung sind hier mannigfache beachtenswerte Winke gegeben. Das Gleiche gilt für den Abschnitt „Lokalschulen", der uns zugleich mit dem „Nachtrag" eine ruhige klare Studie über den Schnitzer Multscher gibt, dessen Lebenswerk uns durch den Schmerzensmann von 1429 am Ulmer Münster und fünf Statuen vom Rathaus dortselbst in glaubhafter Weise bereichert wird. Das Kapitel „Lokalschulen" zählt überhaupt zu dem Besten, was über schwäbische Plastik bis jetzt geschrieben wurde und dürfte für den Ausbau einer Geschichte derselben, zumal der Holzbildnerei als die wichtigste Grundlage zu betrachten sein. Für diesen Zweck steuert auch ein sehr sorgfältiges und umfangreiches Verzeichnis der schwäbischen Schnitzaltäre im Bereich des alten Schwabens wertvolles Material bei. Vor allem dankenswert erscheint hier die eingehende Beschreibung der einzelnen Objekte und die ausführliche Literaturangabe.

Mit Schütte's Buch haben wir zweifellos ein Nachschlagewerk, ein „Handbuch" von bleibendem Wert erhalten. Ich verspreche mir von ihm namentlich auch für die Geschichte der Plastik der Nachbarländer Schwabens großen Erfolg, insoferne als dadurch die Möglichkeit einer Vergleichung nicht mehr von Einzelobjekten abhängig sein wird, und die Grenzen, namentlich die schwäbisch-fränkischen und schwäbisch-bayerischen, sich klarer ziehen lassen werden. Nicht minder schätzbar als die wissenschaftliche Verarbeitung des großen, weit verstreuten Materials ist die reiche Sammlung von Abbildungen (82 Lichtdrucktafeln), die in eigner Mappe dem Textband beigegeben sind. Man wird bei dieser Fülle des vielfach noch unveröffentlichten Materials über manche weniger gelungene Tafeln ohne Tadel hinwegsehen müssen in Anbetracht dessen, daß die Aufnahmen oft unter erschwerenden örtlichen Umständen gefertigt werden mußten. Unliebsam aber vermißte ich einen engeren Zusammenhang zwischen Textband und Abbildungsmappe; hier hätte durch wechselseitigen Hinweis die praktische Benützung beider wesentlich erhöht werden können. Das Verzeichnis im Textband erfüllt nicht hinreichend den beabsichtigten Zweck; zum mindesten hätten in dem großen Verzeichnis der Altäre die Nummern der betreffenden Tafeln beigesetzt werden sollen. Hat man sich aber einmal der Mühe unterzogen, Text und Abbildungen durch Angabe der Tafelnummern bezw. Seitenzahlen gegenseitig zu ergänzen, so schätzt man die Brauchbarkeit und den Wert des tüchtigen und dankenswerten Werkes um so mehr und würdigt die ernste Arbeit, die es gestaltete, erst in ihrem vollen Umfang.

Dr. Philipp Maria Halm.

⁂

P. Eichholz. Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrh. (Studien zur deutschen Kunstgesch. 84). 50 S. 8° mit 46 Abb. Straßburg, Heitz. 1907. M. 4.—.

Obwohl über dieses unscheinbare „graue Haus in Winkel" schon eine ganze Literatur erwachsen ist, so war doch über die Zeitstellung noch keine Einigkeit erzielt. Die meisten Forscher sprachen sich gegen karolingischen Ursprung und die Verbindung mit Rabanus Maurus aus. Eichholz sucht beides mit schwer wiegenden Gründen zu beweisen. Er packt insofern den Stier gleich bei den Hörnern, als er die kleinen, monolithen Fensterchen, wovon eins ein Teilungssäulchen mit Würfelkapitell hat, als ursprünglich (Mitte 9. Jahrh.) erklärt, ebenso die beiden Türstürze mit dem Flachgiebelornament, einen Kaminsturz mit Stabwerk und Rosetten, den Ziegeldurchschuß der gewölbten Öffnungen und sogar die Eichenholzsäule des Unterzugs. Wirklich überraschend sind die guten Beobachtungen dahin deutend, daß das Häuschen ursprünglich nur die größere Nordhälfte mit der Kapelle (und eine Freitreppe) umfaßte, in der Rekonstruktion ein malerisch gruppiertes Refugium für einen Gelehrten wie Rabanus. Denn auf diesen führen neben der Überlieferung die Kreuze am Kapellentürsturz und an dem einen Fenster, die ganz den Kreuzspielereien in seiner Schrift „de laude sanctae crucis" entsprechen. Er hätte es 847 kurz nach seiner Wahl zum Erzbischof von Mainz erbaut, in den nächsten Jahren schon um die Südhälfte erweitert und bei der Hungersnot 850 die Küche vorgelegt. Selbst die Bärenköpfe ließen sich aus seiner Schrift „de universo" in Anschluß an die Elisabären (II. Kön. 2. 23) „als Abwehr gegen schmähsüchtige Feinde" erklären. Hat der Verf. der Versuchung des Zuvielbeweisens nicht hinreichend widerstanden, so sind seine faktischen Beobachtungen doch sehr wertvoll und begründen den lebhaften Wunsch nach einer neuen und

eingehenden Aufnahme unter genauer Prüfung des Verbandes und der Technik und besserer bildlicher Darstellung des Details als sie bisher vorliegt. H. Bergner.

W. Worringer, Dr. Lukas Cranach, 128 S. mit 63 Abbildungen. (Klassische Illustratoren. Hrsg. von K. Bertels. Bd. III.) München, Piper & Co. 1908.

Ein überaus geistvolles und feinsinniges Buch, von verblüffender Plastik und Schlichtheit der Diktion, ungemein klar im Aufbau und von bezwingender Sicherheit in der Durchführung. Und dabei so gar nicht „kunsthistorisch" in dem Sinne, wie es bei einem Buche über Cranach eigentlich zu erwarten wäre.

Die Cranachforschung war bisher eifrig bemüht, auf Grund gesicherter Arbeiten des Meisters eine Zusammenstellung der Merkmale seines Schaffens zu geben, um danach eine Ein- oder Ausschaltung fraglicher Werke herbeizuführen. Man suchte seinen Anteil an der gesamten, fast fünf Jahrzehnte umfassenden Arbeitsleistung der Cranachwerkstatt herauszudestillieren. So kam es, daß die Cranachfrage bald von der Pseudo-Grünwald- bald von der Hans Cranach-Frage zurückgedrängt wurde und durch die Feststellung zahlreicher Schüler und Gehilfen, zu denen neuerdings Johann Kemmer hinzukam, keine einheitliche Anschauung des künstlerischen Schaffens Cranachs erzielbar war. Worauf es jedoch in erster Linie ankam, das war die Purifizierung und Rettung des „besseren", des „wirklichen" Cranach, wie er sich in seinen, noch die „unverdorbene Frische des persönlichen Ausdrucks" tragenden Werken darstellt. Man betrachtete ihn eben von der Renaissance aus, ließ nur die Persönlichkeit gelten und lehnte alles ab was nicht den Stempel derselben trug.

Worringer nimmt der Cranachfrage gegenüber einen anderen Standpunkt ein. Er sieht ihn von der Gotik aus und nimmt ihn als eine mit der ihn umgebenden Kulturschicht aufs engste verbundene Erscheinung, in der sich in geradezu idealer Weise der Typus „Zeitgenosse" verkörpert. Dadurch bleibt das Bedeutungsvollere nicht auf den Einzelfall beschränkt, und alle die Momente die sich bisher um das Cranachproblem gruppierten und das Bild des Künstlers zu einem Schwankenden machten, kommen in Wegfall. Worringer zeigt uns Cranach als den Chronisten der reformatorischen Bewegung, als den artistischen Künder der aus dieser hervorgegangenen bürgerlichen Kultur; seine Kunst als die „getreue Registrierung des künstlerischen état d'âme ihres Publikums" und seine „Manier" als das Resultat einer zielbewußten Entwicklung, die nichts anderes bezweckte als die Kunstform „gewissenhaft auf dem Niveau der allgemeinen ästhetischen Wünsche zu halten, um sie so zu einer über alles Persönliche und Problematische hinausgehenden Erscheinung von Allgemeingültigkeit zu erweitern." Während man bisher in Cranach den Vollzug einer tragischen Künstlerexistenz erblickte, deren verheißungsvolle Jugendkraft im senilen Manierismus versandete, faßt Worringer nur den Kollektivbegriff Cranach ins Auge und findet, daß gerade die „Manier" als ein der Zeit entsprechendes allgemein verständliches Idiom, einen letzten Versuch bildet, an das innerste Wesen der deutschen Kunst anzuknüpfen und ihre Elemente noch einmal zusammenzufassen, „ihnen noch einmal den unpersönlichen Charakter eines Stils zu geben."

Hermann Popp.

Handzeichnungen alter Meister. Im Besitze des Museums Wallraf-Richartz zu Köln a. Rh. 25 Lichtdrucktafeln mit Text herausgegeben von Dr. Arthur Lindner. — Verlag von Wilhelm Abels, Köln a. Rh.

Durch diese Publikation werden wir beinahe 100 Jahre nach dem großen Reisenden am Rhein, Main und Neckar wiederum „auf die Sammlung des Herrn Professors und Kanonikus Wallraf gewiesen, der seiner Vaterstadt leidenschaftlich angeeignet, sein ganzes Leben und Gut verwendete, ja die ersten Bedürfnisse sich öfters entzog, um alles ihm erreichbare Merkwürdige seinem Geburtsort Köln zu erhalten".

Manchem wird es neu sein, daß das Kölner Museum auch noch eine wertvolle Reihe von Handzeichnungen besitzt; war es doch für die Kölner seiner Zeit die größte Überraschung, daß sie Besitzer eines richtigen Kupferstichkabinetts seien, obwohl für Wallrafs verstaubte Schätze längst ein „hinreichendes Lokal" geschaffen war, wie Goethe es ihnen wünschte.

Hatte diese Erkenntnis etwas länger gebraucht als sonst bei dem beweglichen kölnischen Geist gewöhnlich ist, so kam um so rascher eine andere hinterher. Man entsann sich plötzlich einer stattlichen Zahl großer Schweinsledeiklebebände aus dem Besitz des alten Jesuitenkollegiums, die gleichfalls Zeichnungen und Stiche enthielten und die einst eine berühmte, zur Zeit Maria Theresias hochgeschätzte Sammlung gebildet haben sollten.

Sie waren freilich stark gelichtet, als zu Napoleons Zeit in Paris die Scheren der Louvre-

Conservatoren darin hausen durften; aber selbst so dezimiert gaben sie noch manches Stück her, das dem damaligen Kunstgeschmack zuwider, heute hochwillkommen ist, vor allem interessante deutsche Zeichnungen.

So lag der Gedanke nahe, was das Kölner Museum so gut hat, wie andere, auch weiteren Kreisen zu zeigen, ja manche Spezialität Kölns, die bisher unbekannt geblieben, wie den lustigen Zeichner Antoine Peters, ins rechte Licht zu rücken.

Das hat A. Lindner, der Ordner und Bearbeiter dieser Schätze, jetzt unternommen und die wohlbekannte Kölner Kunsthandlung Wilhelm Abels hat das für Fachleute und Liebhaber gleich interessante Werk aufs würdigste ausgestattet: In vortrefflich gelungenen Lichtdrucken liegen 25 Blätter, meist in Originalgröße vor.

Schon bekannt und des öfteren erwähnt ist die Metallstiftzeichnung nach dem Frankfurter Bild Rogiers van der Weyden: die heiligen Cosmas und Damianus, ein Blatt, das, obwohl Kopie, doch als altflandrische Zeichnung, die zeitlich dem Original nahe steht, Interesse verlangt.

Als Beitrag zu Dürers venezianischer Reise, darum besonders wichtig, erscheint die inedierte Studie zu einer Verlobung der heiligen Katharina, eine durchgeführte etwas überarbeitete, aber zweifellose Federzeichnung. Die Gestalt der vom Rücken gesehenen Heiligen geht mit dem bekannten Trachtenbild der Albertina auf Gentile Bellinis Kirchgängerin vor S. Marco von 1496 zurück. Es folgen auf zwei großartige Heiligengestalten von Schäuffelein — beide ausführlich bezeichnet — eine Anzahl Formschnittvorzeichnungen von Erhard Schoen, darunter Teile einer Planetenserie.

Die späteren Schweizer Renaissancemeister sind vertreten durch eine sehr großartige lilagetuschte Scheibenzeichnung Stimmers, ein in Grisaille gemaltes Wappen von Hans Caspar Lange, und ein charakteristisches Vorbild von Lindmeyer für ein Glasfenster.

Die italienischen Namen der kleinen Sammlung klingen besonders stolz. Am meisten Aufmerksamkeit verlangt natürlich Lionardo mit einer großen Federzeichnung: Studien einzelner Figuren und Gruppen zu einer Anbetung, im Stil der berühmten Galichonschen Zeichnung. Die sehr originelle Rückseite mit zwei feinen Studien nach einem Taschenkrebs nicht publiziert. Es darf nicht verschwiegen werden, daß in das enthusiastische Lob der Skizze auch schon bedenkliche Stimmen hineinklangen; doch stehn die Urteile einander ziemlich unentschieden gegenüber. Die Konturen lassen etwas die spröde Energie von Lionardos flüchtigen Notizen vermissen, die wenigen Schattenlagen erreichen nicht so ganz sicher, wie man erwarten sollte, die Wirkung von Verkürzung und Höhlung der Körper. Im Kunsthandel existiert eine Wiederholung dieser Zeichnung, die sich Strich für Strich als eine sklavische Nachahmung erweist.

Ganz unsicher ist das Raphael oder seiner Schule attribuierte Blatt mit Skizzen nach den Farnesinazwickeln, die einst Morelli der wohlverdienten Vergessenheit entzogen hat. Die Reproduktion ist gleichwohl willkommen, weil sie ein Urteil ermöglicht. Die Ähnlichkeit mit gewissen Zeichnungsgewohnheiten Raphaels und seiner Schüler macht das Blatt nur verdächtiger. Um so sicherer fühlt man sich bei der kraftvollen Doppelskizze Andrea del Sarto's zum heiligen Franz in der Harpyen-Madonna: einer Studie nach dem Modell im Zeitkostüm für die Haltung im Großen, und der Draperie vom Gürtel abwärts, in breiten Röthelzügen souverän hingesetzt. Die gute umbrische Zeichnung eines toten Christus mag vom Spagna herrühren. Schön und charakteristisch sind die zwei großen Sepiazeichnungen von Guardi: S. Giorgio Maggiore und Einfahrt des Canal Grande, besonders die erste mit dem klaren Spiegel von stark silbrigem Effekt.

Den Beschluß macht als angenehme Überraschung der nur wenigen Eingeweihten bisher vertraut gewordene Anton de Peters. In seiner früheren Zeit geschätzt und hochbegünstigt, gehörte er, wie auch Debucourt zu den Opfern der Revolution, die mit ihren Gönnern ihre Geltung verloren. Sein Nachlaß ist beisammengeblieben, und nur dem Intimen des Kölner Museums war es bekannt, daß hier ein Zeichner von großen Gaben seiner Auferstehung harrte. In Frankreich wäre er eher zu seinem Recht gelangt als in seinem Vaterlande. Nun wird ihm hier in 5 Blättern wenigstens das Wort gelassen und die Schuld eingelöst; hoffentlich hat es dabei nicht sein Bewenden, denn gerade seine Pastellzeichnungen verdienen in größerer Zahl bekannt zu sein.

Wie hier, so liegt in manchen unserer deutschen Museen noch irgend ein Schatz zu heben. Handzeichnungen gäbe es zu publizieren in Frankfurt, Weimar, Erlangen, Donaueschingen, Hannover, Braunschweig, auch in Krakau; es gilt erst einmal die Aufmerksamkeit auf diese Stellen hinzulenken und die Sammlungen dem Studium zugänglich zu machen. Eine Zeichnung von Dürer z. B. dürfte in Deutschland nicht unbekannt bleiben. Hier mit nachahmenswertem Beispiel vorangegangen zu sein, wäre nicht das kleinste Verdienst dieser Publikation.

Oskar Fischel.

Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. im 19. Jahrhundert. Herausgegeben auf Veranlassung des Frankfurter Kunstvereins. Erster Band. Das Frankfurter Kunstleben im 19. Jahrhundert in seinen grundlegenden Zügen geschildert von Heinrich Weizsäcker. Frankfurt a. M., J. Baer u. Co., Carl Jugel, H. Keller, F. A. C. Prestel, M. Abendroth. 1907.

Auf der Jahrhundertausstellung 1906 wurde die Bedeutung Frankfurts als Kunststadt erkannt; freilich noch nicht in vollem Umfange: dieses Buch erst erlaubt eine wohlgeordnete Übersicht über den Anteil, der Frankfurter Künstlern an der deutschen Malerei (nur um diese handelt es sich) gebührt. Es ist eine erstaunliche Anzahl von bedeutsamen Namen für den, der Frankfurt nicht kennt; nicht nur Lokalgrößen, sondern auch Männer, die an der Entwicklung unserer Kunst im vorigen Jahrhundert in erster Linie mitgeschaffen haben, deren Aufenthalt in Frankfurt mehr oder weniger bestimmend für sie selbst war, oder deren Wirken dort weitreichende Bedeutung gewann. Es sind vier Gruppen unter ihnen zu scheiden, die nicht nur die Zeit, sondern auch ihre Richtung trennt. Für die Romantiker aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts war Frankfurt eine der angesehensten Stätten, lange Zeit hindurch Cornelius wirkte hier (kürzlich gefundene Wandmalereien werden publiziert); Pforr, Veit, Rethel, Steinle gaben neben- und nacheinander den Ton an, Schwind schuf hier von 1844—47 einige seiner schönsten Werke. Die Zweiten sind die Landschafter von eigentümlich deutschem resp. Frankfurter Charakter; nach Vorläufern wie Becker, die Cronberger; Dielmann, Burger, Burnitz (er und auch L. Eysen werden wohl besser zu dieser als zur nächsten Gruppe gerechnet, wie Weizsäcker es tut). Dann die heroische Zeit der großen Individualitäten, die in Paris malen lernten und nach einem Monumentalstile strebten; von ihnen sind in Frankfurt Viktor Müller und Scholderer die größten; Schreyer und Hausmann gehören in die Nähe, Thoma und Trübner aber sicherlich in diesen Zusammenhang, wenn sie auch noch leben. Die Letzten, die Gegenwärtigen, streben nach anderen Zielen: Pidoll und Boehle sind ihre markantesten Vertreter; neben ihnen Altheim und Roederstein und die impressionistisch geschulten Landschafter um Nußbaum.

Das Buch, das diesen und einer Menge anderer Künstler und Nichtkünstler gewidmet ist (und nebenbei einige Jüngere zu nennen vergißt, die es wert gewesen wären), repräsentiert sich dem ersten Blick stattlich und geschmackvoll. Einband, Buchschmuck, Drucktype von Künstlern; gutes englisches Papier; Lichtdrucktafeln und keine in den Text gestreuten Illustrationen. Man kann diesen modernen Geist nicht genug rühmen; und über einige typographische Schnitzer leicht hinweggehn, die bei dem ungeübten deutschen Geschmack nun einmal unvermeidlich scheinen.

Viel schwerer wiegen Bedenken inhaltlicher Art, die an einem so vornehmen Buche äußerst auffallend sind. Weizsäcker hat sich der Aufgabe, die Kunstgeschichte einer einzelnen Stadt im 19. Jahrhundert zu schreiben, mit Verständnis entledigt; nicht bloß sind seine stilgeschichtlichen Erörterungen gut und erweitern unsere Vorstellungen von deutscher Kunst bedeutend; sondern auch die Biographien und Analysen der einzelnen Künstler sind bis zu Trübner und Boehle vortrefflich und voll jener Sachlichkeit, die es in zweifelhaften Fällen vorzieht, trocken und zurückhaltend zu erscheinen, als in dichterischem Schwung zu glänzen. Mit dieser erquicklichen Art der Kritik erscheinen aber einzelne Partien unvereinbar; und zwar ist das der vorletzte Abschnitt (über neueste Architektur und Plastik) und der letzte, über die gegenwärtige Malerei, bis dahin, wo mit Thoma die unangefochtenen großen Persönlichkeiten beginnen. In den bedenklichen Teilen erscheint eine Menge von Namen, die für die Kunst absolut bedeutungslos sind, in wirrem Durcheinander mit wenigen Künstlern; so daß etwa Ottilie Roederstein oder Nußbaum mit den obskursten Stadtgrößen in einem Atem, als gleichen Ranges genannt werden; daß von den Stilimitatoren in der Baukunst mit um so größerem Enthusiasmus gesprochen wird, je mehr man sich der Gegenwart nähert und je unfähiger sie werden, und daß von den rühmlichen Werken einer wahrhaften Architektur, die in den letzten Jahren auch in Frankfurt entstanden sind, von Eberhardt, Bernoully, Paravicini usf. überhaupt nicht die Rede ist, es sei denn mit ignoranten Seitenblicken auf die „sogenannte reine Linie". Ein solches Verfahren ist aufs schärfste anzugreifen, es ist schlechthin unwürdig inmitten einer ernsthaften kunstgeschichtlichen Darstellung, wie sie das Buch im übrigen darstellt. Es gibt nur zwei Möglichkeiten, diesen „Fall" zu erklären. Entweder hat der Verfasser es nicht besser gekonnt, er besaß nicht einen Funken kritischen Vermögens gegenüber einer noch nicht amtlich beglaubigten Kunst der Gegenwart; oder er schrieb wie ein Lokalreporter, der den zahlreichen Honoratioren des Frankfurter Kunstvereins und Architektenvereins mit Kulanz

entgegenzukommen hatte (und zwar in Ausdrücken, die öfters in das Gebiet der unfreiwilligen Komik kleinstädtischen Zeitungsstils übergehen). Und beide Möglichkeiten sind bei Weizsäcker, dem ehemaligen Direktor vom Städel, ausgeschlossen. Niemand wird mich davon überzeugen können, daß diese an Gesinnung so himmelweit auseinanderstehenden Teile von einer Hand herrühren, und daß nicht die brenzlichen Abschnitte als unbequem von Weizsäcker auf einen Frankfurter Lokalschriftsteller abgewälzt vorden sind. Das war ein Ausweg, aber kein sehr redlicher. Man hätte den Mut haben sollen, auch diese Partien kritisch zu behandeln, oder aber sie ganz auslassen. Durch ihre jetzige Redaktion stellen sie den Wert des Buches in Frage.

Paul Ferdinand Schmidt.

8

Aus der Bremer Kunsthalle. Vierzig Gemälde und Bildhauerwerke, mit einleitendem Text von Gustav Pauli. Verlag von Franz Leuwer. Bremen. 1907.

Gleichzeitig mit dem neuen Galeriekatalog ist in dem obengenannten Verlag ein Mappenwerk erschienen, das in unvergänglichen Kohledrucken vierzig Werke aus den Sammlungen der Kunsthalle reproduziert. Darunter sind zwölf Gemälde alter Schulen, das übrige umfaßt moderne Arbeiten. In diesem Zahlenverhältnis ist ausgedrückt, auf welchen Gebieten der Schwerpunkt der Sammlung liegt.

Als im dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts der Bremer Kunstverein, dessen Eigentum die Kunsthalle ist, gegründet wurde, war die Welt der alten Gemälde bereits verteilt. Meisterwerke der deutschen und holländischen Malerei — von den Italienern ganz zu schweigen — waren nur mit sehr erheblichen Opfern erreichbar. So hat man sich schon früh entschlossen, die Arbeiten der zeitgenössischen Meister anzukaufen, unter denen damals die Düsseldorfer für Bremen in erster Linie standen. Aber nicht nur damals, sondern auch später noch, als längst andere Ziele proklamiert waren, war dies die beliebteste Art von Kunst. Die neue Zeit nahte für die alte Hansestadt mit dem Schlußjahrzehnt des 19. Jahrhunderts, vielleicht unter Einfluß der benachbarten Worpsweder Schule, die sich langsam durchsetzte. Als dann eine Änderung in der Verwaltung eintrat, wurden die Absichten des Institus festgelegt. In der Erkenntnis, daß der Kunstverein auch mit Hilfe eines neuerdings bewilligten Staatszuschusses in der Erwerbung alter Bilder mit den großen deutschen Galerien in keiner Weise wetteifern kann, soll der größte Teil der zur Verfügung stehenden Mittel auch weiterhin zum Ankauf zeitgenössischer Bilder dienen, dagegen der Erwerbung alter Gemälde nur dann nähergetreten werden, wenn es sich um bremischen Privatbesitz handelt. Daß man auf diese Weise immer noch wertvolle Stücke gelegentlich haben kann, zeigen die Neuerwerbungen eines schönen Cranach aus der Frühzeit (Heilige Dreifaltigkeit über einer Landschaft) und einer ausgezeichneten späten Ansicht des Schlosses von Bentheim von Jacob v. Ruisdael. Dergleichen Meisterwerke reihen sich würdig dem alten Besitz an, der in Tafeln von Dürer, Barthel Beham, Altdorfer, Masolino, Montagna sowie einigen Niederländern seine Höhepunkte hat, unter denen ein früher Ter Borch nnd ein großer früher Goyen hervorgehoben sein mögen. Besonders aufmerksam möchten wir die Fachgenossen auf eine Darstellung vom „Daniel als Richter" machen, die dem Lucas von Leyden gegeben wird und dem Berliner Exemplar des „Schachspiels" tatsächlich sehr nahe steht.

Die moderne Sammlung, an deren Ausbau unermüdlich gearbeitet wird, gibt heute schon eine einigermaßen ausreichende Übersicht über das Beste, was in unserer Zeit geschaffen wird. Davon legt dies Mappenwerk Zeugnis ab. Leider war es nicht möglich, alle Perlen der Sammlung zu reproduzieren. Der „Abenteurer" von Böcklin mußte fehlen, da die Erlangung der Vervielfältigungs-Erlaubnis Schwierigkeiten machte, und Liebermanns „Platz in Haarlem" (1907) kam erst in den Besitz der Kunsthalle, als die Publikation bereits vorlag. Auch sonst hat manches bekannte Werk in der Bremer Kunsthalle seinen Platz gefunden. Thomas „Rheinfall", Feuerbachs „Mandolinenspieler" (1868/69), Mackensens „Frau auf der Schiebkarre", Trübners „Kainz" seien genannt. Daneben gute Franzosen, wie Pissarro (1869), ein Doppelbildnis von Lucien Simon, Marinen von Courbet und Zuloagas „Consuelo". Als unvergleichliches Meisterwerk wurde im Jahre 1905 Claude Monets „Camille" (des Künstlers erste Frau, im grünen Kleide) gekauft, der Zola im Jahre 1866 eine begeisterte Seite gewidmet hatte, eins der wenigen groß repräsentativen Bildnisse, die es in der modernen Malerei gibt. Das Bild hat 50000 Mark gekostet, viele Freunde der Kunsthalle haben bei der Erwerbung mitgeholfen. Leute, denen sonst die Kunst gleichgültig ist, teilten ihren Vertrauensmännern mit, soviel sei das Bild nicht wert. „Was ist eine

Fuge von Bach wert, oder eine Arie von Mozart?", kann man dagegen fragen. Der Wert eines Bildes ist oft unabhängig von seinem Preis, und der Preis ist genau so hoch, wie die Summe, die dafür bezahlt wird. Mehr kann man darüber nicht sagen; aber dies muß man manchmal betonen.

Nicht nur nebenbei, wie an anderen Plätzen, wird die Sammlung von Kleinskulpturen gepflegt, sondern es existiert dafür ein Verein, der aus seinen Mitteln dieses Gebiet besonders bearbeitet. Außer berühmten Stücken, wie denen von Wrba und Stuck, findet man manches qualitätvolle Werk, wie Dittlers schöne „Melusine".

Die Aufnahmen, die von R. Stickelmann gemacht wurden, sind fast durchweg gut. Es ist sehr freudig zu begrüßen, daß zur Reproduktion nicht die jetzt so grassierende Methode des Pigmentdruckes gewählt wurde, bei der man nicht wissenschaftlich arbeiten kann, sondern der Kohledruck, der auch einer genauen Betrachtung mit der Lupe stand hält.

Der Mappe hat G. Pauli ein Vorwort beigegeben, sowie zu jedem Bilde einige kurze, die Abbildung ergänzende Notizen über die Farben des Originals; ferner die nötigsten Daten zur Geschichte des betreffenden Werkes.

Die Ausstattung ist würdig und schön.

Waldmann.

8

Hildegard Heyne: Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Ein Leitfaden zum Verständnis Klingerscher Werke. Leipzig, Georg Wiegand, 1907. Preis 1.20 M.

Die Verfasserin gibt im Vorwort und in der Einleitung zu der Schrift ihr Programm an: „Inhaltlich faßt die kleine Abhandlung die Resultate der Klingerforschung und -Erklärung zusammen, setzt sich in verschiedenen Fällen mit Ansichten anderer Bearbeiter des Themas auseinander und fügt einzelne Beobachtungen hinzu. Zugleich aber sucht sie die Bedeutung Klingers noch klarer zu stellen durch die Darlegung seines Verhältnisses zur modernen Weltanschauung und Kunst der Gegenwart." In anspruchsloseren Worten läßt sich der reiche Inhalt vorliegender Schrift kaum ankündigen. In Wirklichkeit handelt es sich um einen auf breitester Grundlage unternommenen, beachtenswerten Versuch, durch die Kunst in den komplizierten Organismus eines Kulturgenies einzudringen. Die Untersuchung geht von der Analyse der radierten Zyklen aus, die neben den Werken der „Raumkunst" nach Klingers eigenem Ausspruch (s. Malerei und Zeichnung) auf der Grenze zwischen Malerei und Poesie stehen, und daher zur Vermittelung geistiger Inhalte besonders geeignet sind. Die Bildkunst, das Tafelbild, dient in erster Linie der „Augenfreude". Klingers Radierungen erheischen eine Interpretation. Wer bei diesen Werken auf die Frage nach dem Inhalte der Darstellungen keine Antwort zu geben weiß, kommt nicht zu vollem Genuß. Den großen durchgehenden Ideenzug darzulegen, gilt der Verfasserin bei der Besprechung der Zyklen als Hauptsache. Der Zusammenhang der einzelnen Blätter und Folgen (z. B. der „Intermezzi") ist bisher nie derartig systematisch untersucht worden. Kühn beschränkt sich auf Hinweise, die in der Wortfülle seiner Analysen untergehen. Die Interpretation Heynes schließt andere Interpretationen nicht aus, sie stellt selbst nur eine Hypothese dar, aber eine Hypothese, die den Vorzug hat, Klingers geistige Entwicklung aus seinen Schöpfungen logisch und überzeugend zu erklären. Heyne deutet die „Radierten Skizzen" und „Intermezzi" als eine Elegie auf das menschliche Leben. Zuerst behandelt der Künstler also das Thema „Leben", und zwar erfindet er dafür noch nicht die Blätter, sondern stellt sie nur unter dem erwähnten Gesichtspunkt zusammen. Jeder über das Leben Nachdenkende empfindet Liebe und Tod als seine Angelpunkte. Klinger behandelt darum nacheinander diese beiden Themata. Zuerst die Liebe: Leicht in Amor und Psyche, scherzhaft, echt jugendlich, mehr im Sinne der Verliebtheit im Handschuh, satirisch heiter in den Rettungen. Es folgt eine philosophische Argumentation: „Eva und die Zukunft", eine soziologische Reflexion: „Ein Leben", „Dramen", und endlich eine ethische Betrachtung: „Eine Liebe". Geistig und künstlerisch wächst Klinger in der Behandlung des Themas. Er geht dann zur Bearbeitung des Themas „Tod" allein über, der bisher nur als Endresultat der Liebe auftrat, zuerst in leichterer Behandlungsweise, Phantasien über die Todeslose nebeneinanderstellend, dann im „Tod II" zur Konstruktion eines großartigen Ideengebäudes über den Tod und die Erlösung zum Leben. Den Grundstein legt die Brahms-Phantasie, denn während alle bis zu diesem Zeitpunkte entstandenen Zyklen, die philosophische Ideen enthalten, Schopenhauersche Lebensverneinung verraten, sprechen die „Brahms-Phantasie" und der Zyklus „Tod II" das Bekenntnis der Lebensbejahung im Sinne Nietzsches aus.

Eine eingehendere Besprechung der Radie-

rungen und eine genaue Sinnerklärung jedes Blattes nach der formalen Seite hin läßt das Buch um so weniger vermissen, als die Verfasserin ihre Aufgabe selbst begrenzt und bereits Kühn, M. Schmid, Avenarius u. a. die einzelnen Blätter in ziemlich erschöpfender Weise beschrieben und interpretiert haben. Nur die Blätter, die zum Nachweise der von H. dargelegten philosophisch-ethischen oder formalen Entwicklung nötig sind, werden ausführlicher besprochen. So bei den „Intermezzi" alle Blätter; bei „Eine Liebe" wird kein einziges Einzelblatt herangezogen. Wo ein früherer Typus für ein später weiter durchgearbeitetes Bildmotiv (z. B. Narzißblatt, S. 17) gegeben wird oder umgekehrt (S. 26), finden einzelne Blätter eine genaue formale Interpretation. Im allgemeinen richtet sich eben das Bestreben der Verfasserin darauf, die Logik der geistigen und künstlerischen Entwicklung aufzuzeigen, indem sie chronologisch fortschreitet und jede neue Etappe durch einen Blick in die Vergangenheit und Zukunft zu einem Ganzen zu verketten sucht. Diese Einzelentwicklung aber versucht die Verfasserin wiederum durch Ausblicke auf Kunstströmungen, aus denen sie hervorgegangen, die sie berührt oder bewirkt hat, zu einem Gesamtbild unserer Zeit nach der künstlerischen Seite hin zusammenzuschließen. Die Hauptperioden sind durch fettgedruckte Überschriften über den einzelnen Abschnitten gekennzeichnet, die einzelnen Werke und der Inhalt der Abschnitte durch gesperrten Druck.

Die Bilder und Plastiken werden eingehender auf das Formale hin untersucht, weil sie der Ideenwelt ferner stehen als die Radierungen. Es wird gezeigt, wie der Künstler als Maler und Plastiker dieselben Stoffgebiete, wie in der Radierung: „Antike", „Christentum", das „Rätsel des Lebens" zum Ausdruck bringt. Die einzelnen Stoffgebiete liegen neben einander und gestalten sich immer mehr zu Problemen, mit denen er ringt. Im Keim sind sie schon alle in den Jugendzeichnungen enthalten. Die Verfasserin wendet sich hier gegen Versuche, wie sie u. a. Brieger-Wasservogel unternommen hat, der eine der wirklichen Chronologie der Werke nicht entsprechende Entwicklung Klingers vom antiken Heidentum zum Christentum und endlich zum „dritten Reich", dem „Gottmenschentum" dartun will. Sie beweist ferner, daß Klinger der Mithilfe aller Kunstgattungen zum Ausdruck seiner unteilbaren Künstlerpersönlichkeit bedarf. Reine „Augenfreudenkunst" geht in seiner Malerei und Plastik neben der geistige Inhalte stark betonenden Radierung her, so daß man danach die malerischen und plastischen Werke in zwei Gruppen scheiden kann. Für die Malerei vertritt Klinger diese Anschauungen auch theoretisch in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung".

Ferner beweisen malerische und plastische Werke, obgleich letztere später in Angriff genommen worden sind, wiederum eine Entwicklung vom Pessimismus Schopenhauers zu Nietzsches Lebensbejahung und zum Evolutionismus. Soweit also die philosophisch-geistige Seite der modernen Zeit in Betracht kommt, ist Klinger direkt auch der Interpret unseres spezifischen, „modernen" Zeitgeistes.

G. J. Kern.

Otto Hoerth. Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag zur Frage seiner künstlerischen Rekonstruktion. Mit 25 Abb. in Lichtdruck auf 23 Tafeln. Leipzig, K. W. Hiersemann 1907. 250 S. 20 M.

Diese sehr sorgfältige, freilich auch sehr umständlich abgefaßte Untersuchung hat zwei Ziele. Sie setzt sich zunächst mit Strzygowskis im Goethe-Jahrbuch 1896, S. 138 ff gegebener Deutung auseinander, wonach nicht das „Unus vestrum" den klassischen Moment bezeichne, sondern vielmehr die Stelle Matth. 26, 23: „Qui intigit mecum manem in paropside, hic me tradet." Schon Weizsäcker (Goethe-Jahruuch 1898, S. 248 ff) und Jansen (Beil. z. Allgem. Ztg. 14. Aug. 1896) hatten ablehnend geantwortet. Auch Hoerth kommt zu einer ausführlichen Widerlegung zugunsten der alten Goetheschen Deutung, geht aber den Entwürfen zum Abendmahl (Windsor, Louvre, Venedig usw.) nach, aus denen hervorgeht, daß in der Tat die ersten Skizzen sich eng an die Tradition anschlossen, den Judas diesseits des Tisches setzten, Johannes „an des Herrn Brust" plazierten und daß die Schüssel ein wesentlicher Träger der Aktion sein sollte. Warum Leonardo dann diesen scheinbar drastischen Moment des Eintauchens aufgab, ist leicht zu erkennen; die Spannung des Zweifels, wer der Verräter sei, wäre ja dann nicht möglich gewesen. Übrigens schließt die Vulgata nicht notwendig den Irrtum der Luther-Übersetzung mit in sich; es handelt sich im griechischen Text nicht um die Aufforderung, in diesem Augenblick in die Schüssel zu greifen, vielmehr sagt Christus: Einer, der täglich mit mir aus einer Schüssel gegessen hat, wird mich verraten. Daß der durch solche Ankündigung des Meisters hervorgerufene Schrecken der Jünger von Leonardo durch das Zucken von 24 Händen illustriert wird, hat schon Carl Justi als unmännlich ge-

scholten; aber die Deutung des Unus vestrum bleibt doch die einzig mögliche. Hoerth nimmt nun jeden Apostel vor und deutet die Gebärde; eine Kühnheit für jeden Nordländer, der die Gebärdensprache des Südländers nie ganz beherrschen wird, trotz eifrigster Umfrage. Vor allem laufen wir Gefahr, zu viel hereinzulegen. Im Anschluß an diese Diskussion wird nun auch das Räumliche und Perspektivische noch einmal vorgenommen. Hoerth sieht seltsamerweise in den großen Wandbehängen eher Fresken als Teppiche — schon das Format schließt dies aus. Die psychologische Abhandlung über Judas überrascht etwas in einem kunsthistorischen Buche; daß Leonardo ihn nicht als Bösewicht schlechthin aufgefaßt hat, geht doch schon aus dem Kopf hervor. — Das zweite Thema des Buches ist die Kritik der bekannten Apostel- (und Christus-) Köpfe in Straßburg und Weimar. Hier wird noch einmal mit aller Akribie, unter Entlarvung der englischen Fälscher, nachgewiesen, daß die Weimarer Köpfe nach den 6 in Straßburg und 6 anderen noch nicht wieder aufgefundenen Blättern gefälscht sind, und zwar erst um 1815. Den Straßburger Blättern aber möchte Hoerth die Autorschaft des Meisters vindizieren, der sie vermutlich bei seinem zweiten Mailänder Aufenthalt, kurz vor der Abreise nach Frankreich, gezeichnet hätte, um darin die Grundlage für eine von König Franz I. gewünschte Wiederholung zu haben. Dehio hatte an Boltraffio gedacht und den Charakter der Nachzeichnung betont, während Hoerth eine Art Selbstkopie des Meisters annimmt. In jedem Fall fallen die Weimarer Köpfe von jetzt an in jedem Sinne fort; sie können auch nicht für die in Straßburg fehlenden und im Original unkenntlichen Köpfe als Anhalt verwandt werden, da die ganze Weimeraner Folge nicht nur auf den Straßburger Blättern, sondern auch auf Stichen ruht. Die Bedeutung der Straßburger Folge wächst, selbst wenn man dem Verf. nicht beipflichtet in der Zurückführung auf Leonardo selbst. Die Untersuchung ist äußerst gewissenhaft, nur, wie gesagt, zu umständlich. Der lange Weg, auf dem der Verf. zu seinen Resultaten kam, wird uns nicht erspart, sodaß es nicht leicht ist, sich durch die Fülle des Details durchzufinden. Im Einzelnen sei noch bemerkt: Hoerth hält den Christuskopf der Brera für echt. Bei Tafel XII muß es oben rechts D[1], nicht D heißen. Der Verf. meint, angesichts des desolaten Zustandes müsse sich ein Künstler an die Rekonstruktion machen, und für diese liefert der Verf. eine Menge wichtiges Material. Was aber kann von diesem Werk kopiert werden, was nicht Nebensache wäre? Alles Große hat seine Geschichte und seine Zeit. Und der cenacolo Leonardos bildet einen festen Besitz im geistigen Haushalt der letzten vier Jahrhunderte, den immer wieder zu beleben das beschädigte Fresco noch durchaus fähig ist. Dessen Zustand nach Kräften zu konservieren, ist selbstverständliche Pflicht. Aber alle Ableitungen sind eher gefährlich, ebenso wie alle Renovierungen und „Ausbauten" architektonischer Denkmäler.

Paul Schubring.

S. Sanpere y Miquel: Los quatrocentistas catalanes. Libreria „L'Avenc". Barcelona 1906. Bd. I. VII u. 319. Bd. II. 284 u. CI S. mit 180 Abb.

Das vorliegende reich illustrierte Werk verdankt seine Entstehung der Exposición de Arte antiguo, die 1902 in Barcelona stattgefunden hat; es ist mit außerordentlichem Fleiß gearbeitet und zeugt von großer Liebe zur heimatlichen Kunst, ja von fast allzugroßer Liebe. Denn hat Casellas, der verdienstvolle Herausgeber der „Veu de Cataluña", bisher den Einfluß der fremden Schulen auf die katalonische Kunst überschätzt, so verfällt Sanpere ins Gegenteil und bemüht sich, uns eine große, nationale katalonische Quatrocentokunst zu zeigen.

Katalonien hat sowohl als Grenzland wie unter der Regierung seiner verschiedenen von auswärts gekommenen Herrscher die mannigfaltigsten Einflüsse in seiner Kunst erfahren; die Meister, die über das bessere Mittelmaß hinausragen, sind selten und dann, wie Alfonso und Bermejo, keine Katalonier; Sanpere möchte sie wohl gerne dazu machen, ist uns aber den untrüglichen Beweis dafür schuldig geblieben.

In Kürze hier die Hauptresultate der Arbeit: Juan I. (gest. 1396) war mit einer Französin vermählt und führte französische Sitten in seinem Lande ein; sein Nachfolger Martin, der 1397 von Sizilien kam, liebte neben italienischen Gemälden flämische Gobelins. 1403 schenkte er der Kathedrale von Barcelona eine „Veronika", ein sienisches Gemälde. Es wird nicht das einzige Sieneser Kunstwerk gewesen sein, das die katalonischen Meister zu Gesicht bekamen.

Ganz unter dem Einfluß dieser italienischen Kunst steht, sowohl was Auffassung wie Gewandbehandlung anbetrifft, vor allem Luis Borassa, 1396—1426 als Künstler nachweisbar. Hauptwerke: Retablo S. Clara (Vich. 1415), Madonna von Manresa, Allerheiligenaltar S. Cugat de Valles, S. Llorens de Morunys (1419). Die Zuweisung des Johannesaltars in Paris an Borassa halte ich nicht für berechtigt. Die Ge-

stalten sind hier viel strenger, männlicher als die weichlichen Borassas, auch sind sie schlanker; sicher stammt der Altar aus dem Kreis des Meisters.

Zu seinen Gehilfen und Schülern gehörte auch sein Sklave Lukas, in seinen Arbeiten flauer und trockener als Borassa; eine seiner besten Leistungen ist der Georgsaltar in Villafranca de Peñades.

Ein zweiter größerer Künstler ist Benito Martorell, gest. 1453 oder 1454; erkenntlich an den untersetzten Gestalten und der etwas langweiligen Gewandbehandlung mit den großen Längsfalten; mit das beste der Retablo der Diputados de Cataluña (Barcelona, Audiencia).

Am bekanntesten von allen katalonischen Quatrocentisten dürfte wohl Luis Dalmau de Viu sein. Wie Bertaux vor kurzem nachgewiesen hat (Revue de l'Art anc. et mod. XXII. 107 ff.), war er 1428 Stadtmaler in Valencia. Am 21. September 1431 erhält er als Hausmaler des Königs Reisegeld für eine Fahrt nach Flandern. Er kam also kurz vor Enthüllung des Genter Altars dorthin. Sein berühmter Ret. de los Concelleres in Barcelona wurde 1443 bestellt und 1445 vollendet. In Barcelona ist Dalmau noch 1459 nachweisbar. Im Gegensatz zu Casellas und Sert weist ihm Sanpere die Pariser Caselverleihung zu, wohl mit Unrecht. Nach Sanpere bediente sich der Maler hier kastilianischer Modelle; das Werk sei nach 1459, dem Ausbruch des Bürgerkriegs, entstanden. Mit Recht dagegen spricht er Dalmau den ihm von Dvořák zugewiesenen Madrider Lebensbrunnen ab, wegen der allzugelehrten und zu komplizierten Komposition und wegen völligen Mangels spanischer Typen.

Jaime Huguet, der „Meister des Ausdrucks", ist von 1448, wo er ca. 30 Jahre zählt bis 1483 nachweisbar. Das einzige dokumentarisch beglaubigte Werk, das erhalten ist, ist der 1460 vollendete Ret. de S. Abdon y S. Senen de S. Pedro de Tarrassa. Aufgeregte Szenen liegen dem Meister nicht, der Ausdruck der Ergebenheit seiner Märtyrer gelingt ihm dagegen vortrefflich. Dann arbeitete er mit den Vergos am Vicentealtar von Sarria, wo er als derjenige erscheint, der am meisten von der Renaissance aufgenommen hat. In den Typen erinnert er mehrfach an Gerhard David.

Mit Recht schreibt ihm Sanpere (im Anhang) den Georgsaltar im Louvre zu, zusammen mit dem in Barcelonaer Privatbesitz befindlichen Drachenkampf, den er im ersten Band Martorell zugewiesen hatte.

1473 malte Meister Alfonso den Retablo von S. Cugat de Valles mit der Marter des S. Medin. Die Köpfe der Begleitfiguren, schon von Justi gerühmt, gehören mit zum Hervorragendsten der damaligen Kunst, man denkt an Bellini; der Akt freilich altertümlicher, mehr an Antonello da Messina gemahnend.

Alfonso ist kein katalonischer Name. Haben wir hier Pedro Alfonso de Baena vor uns? Dieser, ein Cordobese, wird noch 1485 als Maler erwähnt.

Noch bedeutender ist Bartolome Bermejo, auch Bartholomeus Rubeus genannt, um den sich im Burlington fine Art Magazin, in der Gazette des Beaux-Arts und in der Revue de l'Art in den letzten Jahren ein kleiner Kampf entwickelt hat. Was Sanpere anlangt, so begeht er den Fehler, erst alle möglichen dem Meister zugewiesenen Werke zu besprechen und dann erst auf das beglaubigte Meisterwerk einzugehen, das sich, wie Bertaux bemerkt, zu den meisten zugeschriebenen Gemälden verhält wie ein Roger van der Weyden zu einem Bellini. Bermejos „Piedad" in der Kathedrale von Barcelona, 1490 im Auftrag des Canonicus Despla gemalt, ist (trotz aller Zerstörung) eines der Hauptwerke der spanischen Quattrocentokunst, Maria namentlich von großartiger Herbheit.

Der St. Michael mit Stifter in London bei Herrn Warnher stammt aus der Valencianer Gegend und ist ein Frühwerk des Meisters; der niederländische Einfluß noch sehr stark, eigenartig der Mantel, wie der einer Estofadofigur behandelt. S. Engracia bei Gardiner-Boston macht mehr einen französischen Eindruck. Die Zuschreibung der Piedad von Villeneuve-les-Avignon im Louvre an Bermejo hat ziemlich viel für sich, obzwar ich auch hier lieber an eine französische Arbeit denken möchte. Wenn auch die Pietàskulptur am Barcelonaer Domportal in der eigenartigen Lage Christi merkwürdig mit dem Bild übereinstimmt, so ist doch nicht nachgewiesen, daß der Maler wie der Bildhauer Spanier waren.

Die Verkündigung und der Michael in Avignon haben nichts mit dem spanischen Rubeus-Bermejo zu tun. Es zeigt sich hier, namentlich in der Verkündigung, eine merkwürdige Mischung von Niederländischem und Oberitalienischem.

Von grandioser Herbheit dagegen die „Santa Faz" im Museum von Vich, eines der unvergeßlichsten spanischen Frühwerke. 1495 entwarf der Künstler die Malereien der zehn Glasgemälde in der Taufkapelle der Barcelonaer Kathedrale, von denen uns noch eins erhalten ist.

Ein großer Teil der Kunstwerke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in der Werkstatt der Vergos entstanden. Die Hauptmitglieder dieser Künstlerfamilie sind Jaime

Vergos II. (zuerst 1459 erwähnt, gest. 1503?), der altertümlichste, seine Söhne Pablo (gest. um 1495), der bedeutendste, und Rafael (zuletzt 1503 erwähnt). Die Scheidung der einzelnen Hände ist oft schwierig. Vielleicht unterschätzt Sanpere den Anteil Rafaels ein wenig zugunsten Pablos. Den bedeutenden Retablo del Condestable weist Sanpere den Vergos zu; von Jaime rührt die Auferstehung Christi her, von Pablo die Anbetung der Könige und die Ausgießung des heiligen Geistes. An dem Ret. de S. Vicente de Sarria (Barcelonaer Museum) arbeiteten Huguet, Jaime und Pablo Vergos. Auf dem Pablo zugewiesenen Gemälde der „Ordenseinkleidung" sind die singenden Chorherren als Weiterbildung der Genter singenden Engel von größtem Interesse. Eines der tiefgehendsten Werke Pablos ist Ret. S. Antonio Abad in dessen Kirche zu Barcelona, zu rühmen namentlich der Antoniuskopf aus dem „Besuch des hl. Paulus". In den (Barcelonaer Museum und gremio de Curtidores) erhaltenen Teilen des Ret. de los Curtidores herrscht, soweit sie Pablo angehören, eine ganz neue Großzügigkeit, vor allem in der „Krönung" wirklicher Stil. Das Hauptwerk der Vergos ist der 1500 vollendete Stefansaltar von Granollers; von Pablo die Propheten, bei denen Sanpere nicht mit Unrecht an Slüter als mögliches Vorbild denkt. Die Gestalten sind durch die Kunst Bermejos angeregt (den Sanpere hier gern zum Schüler der Vergos machen möchte).

Wenn Casellas die Vergos und ihre Kunst „Stillstand und Verfall der katalonischen Kunst" genannt hat, so ist dies etwas zu hart geurteilt. Ebenso verkehrt ist aber auch das übertriebene Lob, das ihnen Sanpere spendet. Die ständige Wiederholung derselben Figuren auf den Calvarios, Teufelsbeschwörungen und Krankenheilungen zeugt doch von geringer künstlerischer Phantasie.

Kastilische Künstler sind in jener Zeit in ziemlicher Anzahl in Katalonien tätig, zu nennen ist vor allem Camargo. Sanpere meint, sie seien vom Ruhm der dortigen Schule angelockt worden und hätten von den großen katalonischen Meistern lernen wollen. Wie vereinbart sich aber mit dieser Anschauung die Tatsache, daß diesen „Schülern" die zahlreichen Aufträge zuströmten?

Von großem Interesse ist das Fresco im Refectorium der Pia Almoyna (Barcelona): Eine Tischgesellschaft von 13 Armen; sichtliches Vorbild eine italienische Abendmahlsdarstellung (Ghirlandajo). Die Stelle des Johannes nimmt hier ein kleines Kind ein. Die Frage nach dem Künstler (Pablo de Siena? oder Pablo de S. Leocadio?) wird offen gelassen.

Ungefähr 1502 ist der Trinitätsretablo des Gabriel Guardia in Manresa entstanden, eines der eindrucksvollsten Werke jener Zeit.

Sehr zu rühmen ist die reiche Anzahl der beigegebenen Photographien wie die Mitteilung zahlreicher Dokumente im Anhang.

August L. Mayer.

8

Paul Schubring, Rembrandt. Mit einem Titelbild und 49 Textabbildungen. Leipzig, Teubner 1907 (Aus Natur und Geisteswelt 158.).

Rembrandt ist unendlich wie Goethe, Shakespeare, Beethoven. Ewig sich gleich und immer neu wie das holländische Meer und schluchtenreich barock wie die Alpen. Man hat dem Menschen und seinem Werk ehrfürchtigen Andachtsdienst entgegengebracht, man hat pfaffenhafte Kleinkrämerei und freveinde Unzucht mit ihm getrieben — ganz wie mit der Bibel. Es gibt Bücher für 1000 Mark und welche für eine Mark über ihn. Dies hier ist eines für eine Mark, und gewiß nicht das Schlechteste. Die Gesinnung des Verfassers war gewiß, dem Leser möglichst viel geordnetes Material zu bieten, die Musik mag sich nachher ein jeder selbst dazu machen. Mit Recht wird bei dem persönlichsten aller Künstler die Persönlichkeit in den Vordergrund gestellt. Hofstede de Groot's unschätzbares Urkundenbuch ist hier für die breiteste Menge nutzbar gemacht. — Bei einem in größter Auflage gedruckten Buche darf aber nicht der Druckfehler stehen bleiben, Rembrandt habe in der „Joodbeerenstraße" (statt Joodenbreestraatl) gewohnt. Einen Aufenthalt Rembrandts in England würde ich nicht als so wahrscheinlich annehmen wie Schubring; eine Notiz, die 44 Jahre nach dem Tode des Meisters niedergeschrieben wurde, kann in der Zeit der Reiseromane dem Wunsche entsprungen sein, den in Ungnade Gefallenen im Auslande sein Glück suchen zu lassen und ein Zipfelchen von ihm sich für das eigene Land zu erobern. Ein paar Wiederholungen in der Lebensgeschichte (S. 46 und 56) hätten wohl vermieden werden können. Feinsinnig und gerecht sind übrigens die beiden Frauen Rembrandts, die zarte, etwas eigensüchtige Saskia und die derbere, entschlossen gutmütige Hendrickje, kontrastiert. — Gern hätte man auch in diesem engen Rahmen etwas mehr darüber gehört, wie sich Rembrandts Kunst aus der seiner Vorgänger herausentwickelt

hat. Geschickt ist sonst die Übersicht der zahlreichen Werke durch die verweilende Beschreibung von Höhepunkten erleichtert: als solche werden die Blendung Simsons, die Schubring mit starken Szenen Shakespeares vergleicht und das rubensartigste seiner Bilder nennt, die Nachtwache, das Hundertguldenblatt, dessen Erklärung mir zu scharf zugefeilt erscheint, und die Staalmeesters, auch diese zu sehr auf die Novelle gedeutet! — herausgehoben. Bei Rembrandts Landschaften hätte stärker betont werden müssen, daß der Meister die Natur mehr als Romantiker, als selbstschöpferischer Dichter sieht und ähnlich wie die grundlegenden Meister des 15. Jahrhunderts den gebirgigen Aufbau sehr oft nicht entbehren kann. Auch geht es nicht gut an, zu sagen, die Italiener hätten den tiefen Zusammenklang zwischen Mensch und Natur nicht gespürt: Correggio, Dosso in Circe und Apoll und gar Giorgione sind doch voll davon. Gut und zumal den Unkundigen trefflich einführend wirkt das, was über die Radierung gesagt wird. Das stofflich sehr reiche, für mein Gefühl sogar etwas zu sehr mit Statistik gestopfte Büchlein ist an allen Stellen flott und klar geschrieben; nirgends werden wir mit abgeleiertem Enthusiasmus geplagt, oft finden sich eigenartige, bisweilen eigenwillige Vergleiche und Wortprägungen. — Die Biographien Sandrarts und Baldinuccis (diese zum erstenmal in deutscher Übersetzung) sind beigegeben; die Abbildungen sind verständig ausgesucht und so gut wie sie für den Preis sein können.

Franz Dülberg.

Klossowski, Honoré Daumier. Mit 133 Abbild. u. vier Lichtdrucktafeln. München R. Piper u. Co. 1908.

Wir haben schon längere Zeit Ausschau gehalten nach einer größeren Arbeit, die endlich imstande wäre, die vagen Begriffe, mit denen wir in Deutschland die künstlerische Persönlichkeit Daumiers, vornehmlich Daumiers des Malers zu umschreiben pflegen, zu vertreiben. Die über den Meister, von dem bei uns (wenn überhaupt etwas) nur der monumental geprägte und doch nicht einmal falsche Beiname „der Michelangelo der Karrikatur" gesellschaftlichen und feuilletonistischen Gesprächskurs erhielt, Klärung und Belehrung zu geben verstünde. Klossowskis Buch kommt also einem vorhandenen Bedürfnis entgegen. Daumier, der Karikaturist vom Charivari, dessen Blätter noch vor kurzem an den Seinequais um einige Sous zu haben waren, verdankt außerhalb Frankreichs seinen Ruhm dem erheiternden Sonderheft des Studio, der Maler Daumier hat erst kürzlich in das Hagener Folkwangmuseum und die Nationalgalerie in Berlin siegreichen Einzug gehalten. Außer dem pointierten Kapitel Meier-Graefes „Delacroix und Daumier" gab es keinerlei Orientierung in deutscher Sprache. Ist nun Klossowskis Buch eine solche Orientierung? Will sie es überhaupt sein und wendet sie sich nicht vielmehr an den kleinen Kreis von Kunstfreunden, denen das œuvre Daumiers durch persönliche Kenntnis vertraut ist, die in die Atmosphäre der französischen Kunst sich so hineingeatmet haben, daß sie außerhalb derselben elendiglich zu ersticken glauben? Das ist es. Die Atmosphäre Frankreichs ist für Klossowski scheinbar derartig Lebensbedingung geworden, daß er vom Leben der Menschen „hinter dem Berge" nichts mehr weiß. Und er hat doch für diese Menschen geschrieben, sogar in vorzüglichem Deutsch geschrieben. So ist ein Mißverhältnis entstanden, das bei der Durchnahme seines Daumier sehr unbehaglich wirkt. Die Voraussetzungen an die Kenntnis des Lesers sind auf eine Höhe geschraubt, die nur durch langes Studium der Pariser öffentlichen und privaten Sammlungen zu erklimmen möglich ist; mit autonomer Selbstverständlichkeit wird beispielsweise die Kenntnis Delacroix' beansprucht, die Namen und Bildertitel zahlreicher französischer Künstler in buntem Schwarm herumgeworfen. In dieser Beziehung hat leider Meier-Graefe Schule gemacht, der Name „vente" schlängelt sich angenehm in manchen Auktionsbericht, Druet, Drouot, Vollard, Durand-Ruel, rue Lafitte sind lieblich klingende Sirenentöne auf der Schalmei sanfter deutscher Kunstkritiker geworden, auch wenn sie niemals nach Mekka gewallfahrtet sind. Was bei Meier-Graefe persönlich-impulsiv wirkt, stört bei seinen Adepten. Nun muß allerdings anerkannt werden, was schon oben angedeutet wurde, daß Klossowskis Stil schwerer und überlegter, ernster und abstrakter einherschreitet als Meier-Graefes flüchtig huschendes Wortgetänzel. Der erste Satz des Daumier ist mit der gleichen sprachlichen Korrektheit geschrieben wie der letzte. Das Buch gibt sich als eine meisterliche Analyse der malerischen Fähigkeiten, die Daumier besessen hat. Chronologisch wird Bild auf Bild durchgesprochen und mit kritischer Exaktheit zerlegt. Das Biographische wird fast ängstlich vermieden. In erfreulicher Steigerung schreitet die Darstellung von Daumiers Anfängen, die sich nur andeutungsweise feststellen lassen, zu dem Höhepunkt, den dramatisch leidenschaftlichen Arbeiten, fort und endet mit einem gehaltvollen Abschnitt über die intime Art des Meisters.

Eine knappe Zusammenfassung steht am Schluß, dem ein sorgsam redigierter Katalog der Werke, soweit sie sich nennen ließen, folgt. Wenn also jene „Voraussetzungen" nicht wären, von denen so scharf und vorwurfsvoll gesprochen werden mußte, verdiente Klossowskis Buch die höchste Anerkennung. Diese wird ihm unstreitig zu teil werden von den wenigen, die hierzulande in der Lage sind, seinen Ausführungen so zu folgen wie er es verlangt. Es ist eine Monographie über Daumier großen Stiles. Wer den Künstler nicht kennt, wird verständnislos nach wenigen Seiten das Buch fortlegen. Wer aber Gelegenheit hatte, die Fülle seiner Originalität angesichts seiner Bilder zu empfinden und zu bewundern, wird es für vielfache Anregung und Erläuterung dankbar bis zum Schlusse mit zustimmender Teilnahme verfolgen. Aus dem angeführten, immer wieder zu betonenden Grunde ist es aber nicht das Buch über Daumier, ebensowenig wie das Buch Valerians von Loga das Buch über Goya ist. Für uns Deutsche nämlich. Würde die stilistische Eigenart Klossowskis nicht zu sehr leiden, so möchte eine Übersetzung ins Französische recht empfehlenswert sein: „Que faut-il qu'on en fasse? Monsieur, si vous voulez le rendre à vos amis!"

Die Ausstattung des Buches steht nicht auf der Höhe. Die Tafeln gehen eben noch, aber die übrigen Abbildungen geben keine Ahnung von einem Daumier. Zur Entschuldigung des Verlages, welchem der schöne Druck des Textes zu danken ist, sei aber bereitwillig zugestanden, daß nichts schwerer abzubilden ist als Daumier, dessen Malerei nach Klossowskis richtigem Wort aufs Dreidimensionale geht.

Uhde-Bernays.

8

Armand Dayot. La peinture anglaise. Paris Laveur 1908. 363 S. 25 Heliogravuren. 282 Illustrationen. 50 fs.

Armand Dayot, der bekannte inspecteur des Beaux-Arts und Herausgeber der Kunstzeitschrift l'Art et les Artistes, gibt in diesem Werke die erste große zusammenfassende Geschichte der englischen Malerei in französischer Sprache, nachdem ihm bisher nur die Einzelstudien von Bürger-Thoré, von Ph. Chasles, von Mantz und Sizeranne vorangegangen waren, die nur einzelne Teile dieses weiten Kunstgebietes umfaßten. Es war in Frankreich ein starkes Bedürfnis nach einer solchen zusammenhängenden Darstellung wie sie uns Muther gegeben hat, vorhanden, da die Wechselbeziehungen zwischen englischer und französischer Kunst von jeher äußerst lebhaft waren, wie dies Dayot in seiner Darstellung treffend betont. Bekannt ist der außerordentliche Einfluß, den die Koloristik Constables auf Delacroix ausübte, ebenso die Beziehungen zwischen Constable und Turner einerseits und den Fontainebleauern und Impressionisten andrerseits. Endlich hat die heutige mondaine Porträtmalerei Frankreichs die weitgehendsten Einwirkungen von Reynolds, Gainsborough und ihren Nachfolgern erfahren. Dayot weiß in außerordentlich geschickter und gewandter, in erster Linie auf französische Quellen gestützter Darstellung all diese Wechselbeziehungen, wie auch die Entwicklung der einzelnen Zweige der englischen Malerei anschaulich vorzuführen. Neben eine ausgiebige Behandlung der großen Meister treten dokumentarisch wertvolle Notizen über minder bedeutende Künstler, bei denen hie und da noch einige Daten hinzuzufügen gewesen wären. So bietet Dayots Werk ein ausgezeichnetes Handbuch für den Liebhaber, der sich in diesem Gebiete orientieren will. Unterstützt wird Dayots Text durch eine Fülle ausgezeichneter Illustrationen, die beweisen, daß Frankreich auf dem Gebiete der Reproduktionstechnik nicht mehr nachsteht. Der enzyklopädische Charakter des Werks wird auch dadurch gewahrt, daß in Text wie Abbildungen auch die Schulen der Historien- und Genremalerei in ihrer Entwicklung klar gestellt sind, wenn auch dem heutigen Standpunkt gemäß der Autor vielfach strenge Kritik walten lassen mußte.

R. A. Meyer.

8

Das Novemberheft der **„Österreichischen Rundschau"** (herausgegeben von Dr. A. Frhn. v. Berger, Leopold Frhn. von Chlumecky, Dr. Karl Glossy) enthält den Schluß der Mitteilungen aus F. G. Waldmüllers handschriftlichem Nachlaß, welchen A. Roeßler herausgibt. In dieser Veröffentlichung haben wir einen bescheidenen Teil der in dem großen, demnächst erscheinenden Waldmüllerwerk von Rößler ausführlich abgedruckten Tagebücher des Künstlers zu suchen und müssen daher nach dem Erscheinen des Bandes kritisch nochmals darauf zurückkommen, um Waldmüllers Persönlichkeit entsprechend den biographischen Mitteilungen richtig aufzufassen. Besonders interessant sind in diesem Novemberheft Waldmüllers drastisch begeisterte Äußerungen über die französische Kunst, die in folgenden Aussprüchen gipfeln: „... Wo die Wissenschaft anfängt, an einer künstlerischen Idee zu mäkeln, ist die Kunst gefährdet. Der Genius und das Gefühl für das Schickliche und Wahre ist des Künstlers einziger Leitstern, ihm muß er Folge leisten,

weil nur durch ihn Begeisterung möglich, und nicht dem Geschwätz des Laien in der bildenden Kunst, Leute, die nie imstande waren, irgend etwas zu schaffen, sondern mit Frechheit das von anderen Geschaffene mit ihrer albernen, in jeder Zeile sich widersprechenden Kritik besudeln. Die französischen Künstler sind nicht durch die Journalistik auf diesen Höhepunkt gelangt, sondern allein durch ihr Genie." —u—

AGORA.

In der übrigens durchaus unbefangenen und meine sicheren Ergebnisse freundlich anerkennenden und hervorhebenden Besprechung, welche P. M. Haim meiner Studie über die Altartafel in Stams (erschienen in der Ferdinandiums-Zeitschrift von 1906) in den „Monatsheften" vorigen Jahres, p. 162, hat angedeihen lassen, ist ihm verzeihlicherweise entgangen, daß ich auf S. 391 das Freskobild der Krönung Marias im Chor der Pfarrkirche von Terlan ausdrücklich als der nordischen (französisch-deutschen) Ikonographie sich anschließend bezeichnet habe, wie ich denn auch in meinem Vortrag am Internationalen Kongreß zu Innsbruck 1902 (Offizieller Bericht S. 61) in demselben Sinne mich folgendermaßen geäußert habe:

„Noch mehr deutsche Auffassung zeigt sich, soweit noch ersichtlich, an den von mehreren anderen Händen im Chor derselben Kirche ausgeführten Fresken."

Trotzdem bemerkt P. M. H. aus Anlaß meiner ikonographischen Erörterungen über die Darstellungen der Krönung Marias: „gerade deshalb (weil ich in der Stamser Krönung ein italienisches Vorbild nachgewiesen habe) wäre es von großem Interesse gewesen, auch südtirolische Darstellungen desselben Stoffes mit deutschem Gepräge ohne italienische Anleihen, z. B. die ungefähr gleichzeitige Krönung Marias im Chor von Terlan, zum Vergleich heranzuziehen." Zugleich verweist P. M. H. auf H. Braunes Schrift „Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400" S. 71, wo dieser ebenfalls diese Krönung Marias bespricht und als deutsch bezeichnet.

Da ich unabhängig von B. und auch vor ihm dieselbe Ansicht vertreten habe, so hat sich P. M. H. mit obiger Äußerung, wie ersichtlich, geirrt. — Ebenso hat sich, beiläufig bemerkt, auch Braune geirrt, wenn er die Kompositionen im Chor von Terlan als „flächenhaft, ohne den mindesten Versuch einer Raumgestaltung" bezeichnet, eine Behauptung, die am schlagendsten durch die von ihm auf Tafel XIII veröffentlichte Krönung Marias in Terlan widerlegt wird.

Hans Semper.

REVUE DER ZEITSCHRIFTEN

Albrecht Dürers Tafelgemälde „Barmherzigkeit" 1523. (Fr. Schneider. Mainzer Ztschr. II.) Nachricht über ein schon im 17. Jhrb. verschollenes Tafelbild Dürers, eines Ecce homo von 1523, im Dom zu Mainz, von dem sich nur eine Vorstudie Dürers in der Kunsthalle zu Bremen und ein großer Kupferstich des Caspar Dooms von 1659 erhalten hat.

Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des XI. Jahrhunderts. (P. Buberl. Jahrb. d. K. K. Zentralkommission 2. 1907). Swarzenskis Forschungen über die süddeutschen Miniaturisten werden dahin ergänzt, daß schon im Anfange des 11. Jahrhunderts eine stark byzantinisierende Buchmalerei in Salzburg einsetzte (Münchner Perikopenbuch, Cim. 179), und daß dieser Stil in der zweiten Hälfte des 11. Jahrh. seinen Meister in dem Kustos Berthold fand. Diesen macht B. nämlich zum Vertreter einer besonderen Salzburger Schule und teilt ihm selber außer dem (von Swarzenski publizierten) Perikopenbuch in S. Peter noch ein (bisher unbekanntes) Evangeliar in Stift Admont, seiner Schule aber das Evangeliar kod. 805 in der Universitätsbibliothek in Graz zu.

Un Raphael méconnu au Musée Poldi-Pezzoli de Milan? (E. Durand-Gréville. Rassegna d'arte 11). Die bisher Perugino zugeschriebene kleine Madonna mit 2 Engeln im Museum Poldi-Pezzoli weist Durand-Gréville in der Ausführung (jedoch nach einer Zeichnung Peruginos) dem 15jährigen Raffael zu; und er kommt, nach eingehenden Untersuchungen der strittigen Werke von 1498—1502, überhaupt zu dem, wie es scheint, überzeugenden Schlusse: daß es in den Alterswerken Peruginos von 1498 an zwei scharf geschiedene Gruppen gebe, sei die eine von ihnen auf den jugendlichen Raffael zurückzuführen, nämlich die Bilder, welche in der Behandlung der Landschaft und der Figuren eine schärfere, weniger von Manier getrübte Naturbeobachtung und eine klarere Technik aufwiesen. Raffael habe diese Stücke offenbar nach Vorzeichnungen des Meisters ausgeführt; Peruginos Madonna in der Glorie von 1498, in Perugia, sei nach der des Poldi-Pezzoli der erste bedeutsame Beweis seines Könnens.

Les origines populaires de l'art. (E. Pottier. Gaz. d. beaux-arts 606.) Die Kunst ist nicht Lüge, nicht Luxus, sondern der Niederschlag des intensivsten Lebens: von der prähistorischen und der Kunst der Wilden ausgehend, die immer dem Aberglauben dient (Tierzeichnungen für gedeihliche Jagd, Tätowierung, um sich magische Kräfte zu verschaffen, Amulette usw.), bis zur heutigen Mode, die ein barbarisches Überbleibsel aus der Zeit der Kleiderordnungen nach Kasten ist, bewahrheitet sich der Nützlichkeitscharakter der Kunst; er dringt kraftvoll wieder hervor in der neuen angewandten Kunst.

Études sur le Greco. (P. Lafond. Gaz. d. b.-arts 606.) In der Kapelle des Hospitals de Afuera zu Toledo, einer Schöpfung des Kardinals Don Juan Tavera: mehrere Bilder, darunter ein Porträt des Kardinals und eine seltsame Taufe Christi, sowie der Hochaltar, der ganz architektonisch gehalten und mit Marmorstatuen besetzt ist, von Theotokopolis Hand, der also auch plastisch und architektonisch tätig war.

Notes on some Italian medals. (M. Rosenheim and G. F. Hill. Burl. Magazine 57.) 1. Der Medaillist A. A. ist nicht Ant. Abbondio, der Schüler L. Leonis; 5 Medaillen dieses Unbekannten werden publiziert. 2. Medaillen Niccolo III. von Este geschnitten von Amadeo da Milano. 3. Verschiedene Medaillenporträts und Medailleure der Renaissance.

La collection de M. Gustave Dreyfus. (P. Vitry. Les arts 72). Vitry bespricht eingehend und auf Grund der neuesten Zuteilungen die glänzende Sammlung von Quattrocento-Plastiken im Besitze von Dreyfus; hauptsächlich aus der Florentiner Schule (Donatello, Verrocchio und ihre Nachfolger); Laurana; Mailänder, Venezianer u. a. norditalienische Schulen; zuletzt die zwei (neuerdings durch Vöge bekannter gewordenen) Büsten von Konrad Meit. Ausgezeichnete Abbildungen.

Fälschungen alter Gemälde und Bildwerke. (W. Bode. Kunst u. Künstler 3.) Bei der großen Raffiniertheit der Fälscher hält Bode es an der Zeit, auf den Umfang und die Geschicklichkeit der Fälschungen gerade an Gemälden und Skulpturen nachdrücklich hinzuweisen, und bringt aus seiner reichen Erfahrung einige schlagende Beispiele.

Adriaen Brouwer. (F. Schmidt-Degener. Onze kunst 1.) In großen Zügen — das Heft enthält nur den Beginn des Aufsatzes — wird Brouwers künstlerische Entwicklung klargelegt. Von Antwerpen, wo er unter P. Breughel den archaischen Stil annahm, über Amsterdam (1625) nach Harlem: hier erst der durchgreifende Einfluß von Frans Hals, der ihm „die Zunge löste" und seine breite Malweise vermittelte.

Ausstellung von altem Kunstgewerbe aus Privatbesitz im Budapester Museum (Magyar Iparmüveszet 6.) Abbildungen von Fayence, Porzellan, Uhren und Bronzearbeiten (Louis XVI.) usw.

Bartolomeus Rubeus. (F. Pellati. L'arte X, 6.) Ausgehend von einem Triptychon im Dom zu Acqui, das „Bartolomeus Rubeus" bezeichnet ist und von ihm entdeckt wurde, gelangt Pellati, trotz der geringen Anzahl der Werke dieses umstrittenen Malers, zu dem Schlusse: er sei ein Katalonier gewesen, der, wie noch andere Portugiesen und Spanier im 15. Jahrh., bei van Eyck gelernt und seine Weise beim Arbeiten in Italien und Spanien modifiziert habe.

Per la storia dell' arte nelle Marche. (A. Colasanti. L'arte X, 6.) Unbekanntere Maler und Schulwerke des 14. u. 15. Jahrh. aus den Marken.

Ein neuer Roger. (F. Laban. Ztschr. f. bild. Kunst 3.) Begleitworte zu der Reproduktion des für d. K. F. Museum jüngst erworbenen Frauenporträts, das Friedländer und Bode als Roger bestimmten, über dessen Porträtkunst überhaupt und die sich daran knüpfenden Streitfragen.

NEUE PUBLIKATIONEN

Gebetbuch Kaiser Maximilians. Ein photolithographischer Faksimiledruck des ganzen Werkes in vier bis elf Farben, von K. Giehlow besorgt und von den Kultusministerien Preußens und Österreichs unterstützt, ist erschienen, hergestellt bei A. Berger in Wien. Verlag von Bruckmann in München. Preis 425 resp. 525 Mark.

Die Radierungen v. Chodowiecki sind in einer Sonderausgabe, 83 Lichtdrucke, erschienen, besorgt von G. Voß; bei J. Spiro, Berlin. Preis 4 Mark.

K. Stauffer-Bern. Ein kritisches Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche hat M. Lehrs herausgegeben, im Verlage von E. Arnold, Dresden.

Niederländische Gemälde aus der Sammlung von Al. Tritsch in Wien sind von der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" herausgegeben; 25 Tafeln in Heliogravüre und 21 Textbilder bringen die sämtlichen 46 Gemälde der kleinen aber vorzüglichen Galerie. Text von Gust. Glück.

Die Gemäldegalerie des Prado erscheint in 84 Heliogravüren bei Hanfstaengl, München. Text von K. Voll. Subskriptionspreis 700 Mark.

Handzeichnungen alter Meister der vlämischen Schule des 15., 16. u. 17. Jahrhunderts, als Ergänzung zu den Handzeichnungswerken alter Meister, werden im Verlag von H. Kleinmann u. Co. (London-Haarlem) in Lieferungen zu je 4 Mark publiziert.

Meisterwerke im städtischen Museum der bildenden Künste zu Leipzig. Herausgegeben von Th. Schreiber. Verlag von F. Bruckmann. A. G. München. Preis 60 M. Das Werk enthält mehr als achtzig ausgezeichneter Reproduktionen in Lichtdruck mit begleitendem Text und einem Vorwort des Herausgebers.

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

1. Altertum.

Gaz. d. Beaux-Arts, Okt. La Vache de Deir-el-Bahari. (E. Naville.)

Bissing, F. W. Frhr. v.: Denkmäler ägyptisch. Skulpturen. 7. Lieferung, München, Verlags-Anstalt. (F. Bruckmann.)

Anthropologie, 3—4. Sur une figurine scaphoïde de l'ancienne Egypte. (J. Jarricot.)

Zeitschrift für ägypt. Altertumskunde. Das Dienstgebäude des Auswärtigen Amtes unter den Ramessiden (L. Borchardt). Statue eines hohen Beamten unter Psammetich I. (H. Ranke). Der Grabstein eines nubischen Bischofs. (G. Steindorff).

Egypt Exploration Fund-Archaeological Report. 1906—07. Edit. by F. Ll. Griffith. Illus. 4to. swd. 2s. 6d. net Frowde, Jan. 1908.

Memnon I, 1. Über Analogien einiger ostasiatischer Ornamente mit Formen der kretisch-mykenisch. Kunst. (A. Reichel.)
— Bericht über eine Reise in Anatolien im Sommer 1906. (E. Brandenburg.)

Globus, 19. Die Ausgrabungen in Gezer in Palästina. (L. Saad.)

Umschau, 43. Palast und Wohnhaus im Altertum. (W. Altmann.)

Salembier. Principes d'ornements d'après l'antique, 40 pl., in-f°, cart., 15 fr. (Ch. Foulard.)

Art journal I. 08. Two masterpieces of greek sculpture. (A. Koester.)

Globe illustré, 1907, 43. Les bras de la Vénus de Milo.

Frkft.-Ztg., 10. I. Neue Publikationen z. alten Kunst. (M. Maas.)

Collignon, M. Scopas et Praxitèle. La Sculpture grecque au IVe siècle jusqu'au temps d'Alexandre; par Maxime Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. Paris, impr. et libr. Plon, Nourrit et Cie. 1907. (30 novembre.) Petit in-8 carré, 175 p. et fig. 3 fr. 50.

Magne, L. Leçons sur l'historie de l'art. t. L'art dans l'antiquité. In 8°, 247 pp. 175 fr. Librairie centrale des beaux-arts, Paris.

J. Kurth, Aus Pompeji, Skizzen und Studien. Mit Abbildungen und eigenen Zeichnungen. (Bd. 84, X., „Deutsche Bücherei".) Verlag Deutsche Bücherei, Berlin.

Strong, A. Roman sculpture from Augustus to Konstantine. In 8°, Druckworth.

Remy, E. La statue équestre de Cybèle dans les cirques romains. (Musée belge, 1907, n° 4.)

Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur 3. Amra als Bauwerk. (J. Strzygowski).

2. Vorgeschichte, Ethnographie.

Globus, 19. Prähistorisches an Neuguinea. (R. Pöch.)

Führer z. Kunst. Hrsg. v. H. Popp. 8°. Bdch. 1.—. 10. Kirchberger, Th. Anfänge der Kunst u. der Schrift. Mit 1 Taf. u. 19 Abb. im Text. (49 S.) 07.

Baudet, P. Menhir détruit à Barenton-sur-Serre (Aisne); par Pol Baudet (de Paris). Le Mans, impr. Monnoyer. 1907. In-8, 4 p. avec 1 fig.

Anz. f. schweiz. Altertumskunde 3. Etude sur les fibules de l'âge du fer trouvées en Suisse. (Fortsetz.) (D. Viollier.)

Journ. of the British Archaeol. Assoc. 3. Neolithic Implements from Dorset. (I. Clift.)

L'art décoratif 111. L'art chez les sauvages — l'art Maori. (G. Benoit Lévy.)

Arch. f. Anthropolog. 2—3. Ergebnisse und Aufgaben der mexikanischen Forschung. (W. Lehmann.)

Arch. f. Anthropolog. 4. Besondere Geflechtsart der Indianer im Ucayaligebiet. (M. Schmidt.)

Anthropologie, 3—4. Les Indiens Isbaros. (Rivet).

Records of the Past, 8—9. Mayo Ruins in Quintana Roo. (M. de Perigny.)

African Monthley, 12. Art in Kimberley. (B. Dyer.)

3. Alte Baukunst.

Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur 3. Österreichisches Referat. (K. R. Holey.)

Civiltà Cattolica, Nov. I principii costruttivi dello stile gotico.

Architectural review 134. On spires and towers. (W. Pagin.)

Bulletin de l'académie royale d'archéologie de Belgique 1907. III. Coups d'œil et coups de plume. Notes et croquis d'archéologie pittoresque. 2e partie. (A. Heins.)

Academy architecture and architectural review, 1907. Part. II. Edited by Alex. Koch. 4to. 4s 10d net; sewed, 4s net. Simpkin.

Berlingske Tidende (Kopenhagen) 1907 Nr. 292. Aften-Udg. Roskilde Domkirkes Forhold til de nordfranske Katedraler, särlig Kirken i Arras (Vilh. Lorentzen) [Referat eines Vortrages.]

Teknisk Ugeblads Arkitektafd. (Christiania) 6/XII 1907. Vestfronten paa Trondhjems Domkirke (Herm. M. Schirmer).

Swenska Dagbladet 1907, Nr. 341. Habilingbomästaren (ein Steinmetzmeister auf Gothland um 1350) (Johnny Roosval). Mit 4 Zeichnung. v. Kapitälen u. Pilastern.

Bol. d. l. R. Acad. d. l. Historia, 4. El monastero de Valvanera, Indices de su Becerro y Archivo á mediados del sigio XVIII. (O. de Cortázar Sevantes.)

Grosseteste, W. La Chartreuse de Miraflorès près Burgos (Espagne) et l'Eglise de Brou près Bourg (Ain); par William Grosseteste, ingénieur (E. C. P.). Bourg, impr. du „Courrier de l'Ain". 1907. In-8, 4 p. et planches.

Alte Baukunst

3a. Deutschland.

Zeller, Reg.-Baumstr., Priv.-Doz. Adf.: Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim. Unter Berücksichtigung des einheim. roman. Kunstgewerbes. Aufgenommen, dargestellt u. beschrieben von dem Inhaber des Stipendiums der Louis Boissonnet-Stiftung 1904 an der königl. techn. Hochschule z. Berlin. (XII, 104 S. mit Abbildung. u. Taf.) 39,5 × 28 cm. Berlin, J. Springer 07. Kart. 40.—.

Basler Ztschr. f. Gesch. u. Altertumsk. VII, 1. Die Ausgrabungen zu Disentis. (E. Stichelberg).

Atti d. R. Accad. Peloritana, XX, 1. L'Alemanna nell' architettura mediaevale. (L. Lombardi.)

Nassovia, 21—23. Nassaus Burgen. V. Weilburg. (R. Bonte.)

Ztschr. f. Bauwesen, 10—12. Das Rathaus in Goslar. (P. Lehmgrübner.) Der Saalbau des Weikersheimer Schlosses. (J. Baum.) Schloß Köpenick. (W. Friebe.)

Ruhl, G. La cathédrale de Cologne: historique et description. Liége. D. Cormaux. In-8°, 20 p. Communic. f. à la Soc. d'art et d'hist. du diocèse de Liége, le 20 févr. 1907.

Fuchs, Richard, Pastor. Die Elisabethkirche zu Breslau. Festschrift zum 650jähr. Jubiläum. (95 S. mit 21. Abbildungen) gr. 8°. Breslau, Evangel. Buchhdig. 07. 1.50.

Zeitschr. d. Harzvereins f. Altertumsk., 1. Ein altes Fachwerkhaus der Stadt Nordhausen. K. Meyer.)

Jul. Baum. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 93. Heft. Baum, Dr. Jul.: Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildg. auf 33 Taf. (X, 132 S.) 08. 10.—.

Dirr, P. Handschriften und Zeichnungen Elias Holls. **Baum,** Dr. J.: Das alte Augsburger Rathaus. Aus „Ztschr. d. histor. Vereine für Schwaben u. Neuburg". (20 u. 11 Seiten mit 16 Taf.) gr. 8°. Augsburg, (Schlosser) 07.

Mitteil. d. Gewerbemus. zu Bremen 7—8. Beiträge zur Geschichte der bürgerl. Baukunst in Bremen zur Zeit der Renaissance. (III. Das alte Krameramthaus und sein Inventar.)

Monatsbl. d. Altert-Ver. Wien, 6, 7, 8. Maria-Enzersdorf. (Jordan.) Beiträge zur Baugeschichte der Stiftskirche in Klosterneuburg- (W. Pauker.)

— — **9, 10.** Schloß Eberfurth. (A. Sitte.)

Pauker, W. Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. Im Auftr. d. hochwürd. Hrn. Prälaten Friedr. Piffl bearb. u. hrsg. I. Donato Felice v. Allio u. seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. Mit e. Hefte Akten Lex. 8°. Wien, W. Braumüller. 07.

Mitteil. f. Salzburger Landesk., 2. Das Portal der Hofstallkaserne. (K. A. Romstorfer.)

Hollaender, A., u. Dr. **A. Heßler.** Malerisches aus Alt-Würzburg. 29 Federzeichnungen. Mit Begleitworten von Dr. A. Heßler. Ein Buch f. Freunde volkstümlich. Kunst. (71 S.) gr. 8°. Würzburg, S. Perschmann 08. 1.20.

Denkmalpflege, 16. Neeving und die Schloßkapelle in Köpenick. (A. Gut.)

Kunst unsrer Heimat 3—4. Das Odenwälder Bauernhaus. (Henkelmann.)

3b. Frankreich.

Alte Baukunst

Maitre, L. L'église carolingienne de Saint-Philibert de Granlieu devant la critique. 58 pp. Dugas, Nantes, 1907.

Coquelle, P. Les Eglises romanes du Pincerais (20 p.). in-8°, 1 fr. (H. Champion.)

Marshall, Herbert and Hester. Cathedral Cities of France. Illus. 8vo. $9^1/_4 \times 6^1/_4$. pp. 292. 16s net. (Heinemann.)

Bull. Monumental, 3—4. Le clocher limousin à l'époque romane. (R. Fage.)

Loisel, A. La crypte de Saint-Gervais à Rouen. In-16, 26 pp., 1 pl. G. Cacheux, Rouen.

Revue de l'art chrétien 6. L'église Saint-Pierre à Louvain a-t-elle possédé une crypte? (R. Maere).

— — La crypte de Saint-Avis d'Orléans, son âge d'après ses charactères. (L. Maitre.)

Métivier, R. Monographie de la basilique de Saint-Just de Valcabrère (Haute-Garonne). In 8°, 46 pp., 13 pl. Privat, Toulouse.

Bedin, P. Saint-Bertrand de Comminges, Saint-Just de Valcabrère. In-8°, 190 pp., 5 pl. Privat, Toulouse.

Beaurain, G. Le portail de l'église de Mimizan. in-8°, 58 pp. Champion, Paris.

Bull. Monumental, 3—4. L'église carolingienne de Saint-Denis. (L. Levillain.) L'église abbatiale de Chezal-Benoit. [Cher.] (F. Deshoulières.) Eglise de Duclair. (Ph. des Forts.)

Vitry, P. et G. **Brière.** L'église abbatiale de Saint-Denis es ses tombeaux. Notice historique et archéologique; par Paul Vitry, conservateur adjoint au musée du Louvre, et Gaston Brière, attaché au musée national de Versailles. Paris, impr. et libr. Longuet. 1908. (11. décembre.) In-18 jésus, XII-179 p. et grav.

Ami des Monuments et des Arts, 120. Façade occidentale de Notre-Dame à Etampes. (E. Lefèvre.)

Bull. Monumental, 3—4. Jean Auxtabours, architecte de la cathédrale de Chartres. (H.Stein.)
— — Discussion sur les voûtes du chevet de Morienval. (J. Brutails et E. Lefèvre-Pontalis.)

Ami des Monuments et des Arts, 120. Sur les fragments d'architecture et de sculpture ornementale de la maison du trésorier de la Sainte-Chapelle. (C. Normand.)

Berthelé, J. et **Bruglère,** H. Exploration campanaire du Périgord. In-8° de 657 pp. Dordogne, Périgueux, 1907.

Ami des Monuments et des Arts, 119. Un monument de la Renaissance mal connu: l'abbaye de Saint-Amand à Rouen. (E. Delabarre.)

Bull. d. l. soc. d. l'Historie d. protestantisme Français, 5. La Maison des Têtes à Valence.

Màttot, A. La renaissance française et le style Louis XIVe, XVIe et XVIIe siècles; notes historiques. (B. mens. du musée de l'enseignement indust. et prof. de la province du Hainaut à Charlerol, 1907, n° 7.)

Guillaume, L. Benoist Lebrun, architecte à Orléans (1754—1819); par Louis Guillaume, membre de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts d'Orléans. Orléans, Impr. Gout et Cie. 1907. In-8, 32 p. et portrait.

Alte Baukunst

3c. Italien.

Joseph, Prof. Dr. D. Geschichte d. Architektur Italiens v. d. ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. XVIII, 550 S. m. 340 Abbild. Lex. 8°. Leipzig, Baumgärtner. 07. Geb. in Leinw. 20.—.

Atti e Memor. d. R. Deputaz. d. Storia p. l. Provinc. Modenesi, 4. Chiesa e Monastero di S. Cecilia presso Modena. (S. Cusmano.)

Boll. d. R. Deputaz. d. Storia p. l'Umbria, 12. Delle chiese della città o diocesi di Foligno nel sec. XIII.

Builder, Okt. A Remarkable Italian Church. (Madonna di vico in Vicoforte.)

Deutsch. Bauztg., 96. San Gimignano, ein italienisches Rothenburg. (W. Fuchs.)

Quarterly Review, 413. The Gardens of Italy. (H. Sneyd.)

Arte e Storia, Dic. Lo stile dei Luigi. (A. Melani.)

Arte e Storia, Nov. La fauna scultoria mostruosa della basilica Ambrosiana. (O. Sant' Ambrogio.)

L'art décoratif, 5. La facciata della Cattedrale di Siracusa. (E. Mancori.)

Atti d. R. Accad. Peloritana, XX, 1. L'ampliamento della piazza del Duomo nel secol. XVI ed il fonte Orione in Messina. (G. Arenaprimo.)

Patzak, Dr. Bernh.: Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. III. Bd. Die Villa Imperiale in Pesaro. Studien z. Kunstgesch. der italien. Renaissancevilla und ihrer Innendekoration. (Ill, 435 u. 57 S. m. Abb.) '08. 32.—, geb. in Perg. 35.— Bd. I u. II sind noch nicht ersch.

Riegl, Alois: Die Entstehung d. Barockkunst in Rom. Akadem. Vorles. Aus seinen hinterlassenen Papieren, herausgeg. v. Arth. Burda u. Dvořák. (VIII, 214 S.) gr. 8°. Wien, A. Schroll & Co. '08. 7.—

L'art, 818. La villa Médicis avant l'académie de France. (Gerspach.)

3d. England.

Alte Baukunst

Wiltshire Magazine, 35. The earliest Charters of the Abbey of Lacock. (W. Clark-Maxwell.)

Svenska Dagbladet 1907 Nr. 348 u. 353. Utländska arkitekturstudier: Genom östra England. Cambridge. Ely-Lincoln-York. (Fr. Sundbärg.)

Journ. of the British Archaeol. Assoc., 3. The Norman Architekture of Nottinghamshire. (Ch. Keyser.) Maiden Castle, Dorchester. (J. Clift.) Wolfeton House. (A. Bankes.)

Antiquary, 10. Notes on west Sussex Churches (H. Daniell.)
— 11. Notice of a Hebriden Earth-House. (D. Mac Ritchie.)
— 12. Some notes on Nework Priory, Surrey. (H. Bryant.)

Burlington Magazine, 56. The Palace of Westminster.

Archaeologia Cambrensis, 4. The town of Holt, in County Denbigh, its castle, church a. s. v. (A. Palmer.)

Archaeol. Journal, 3. Illustrated notes on the church of St. Candida and Holy Cross at White church Canonicorum dorset. (E. Prideaux.)

Builder, Okt. Crosby Hall. English Mediaeval Architekture. Old London Churches and Houses.

Connoisseur, 75. Eaton Hall the Cheshire Residence of his Grace the duke of Westminster II. (L. Willoughby.)

Journal of the R. Soc. of Antiqu. of Ireland, 37. Ashlone Castle: its early History, with Notes on some neighbouring Castles. (G. Orpen.)

Svenska Dagbladet 282. Utländska arkitekturstudier: Canterbury. (Fr. Sundbärg.)

Transact. of the Bristol & Gloucestershire Archaeol. Soc., 2. Monumental effigies. Ashchurch Church. (J. Roper.) Bristol Archaeological Notes. Our ancient domestic Architekture. (J. Pritchard.)

Fairbairns, A. The Cathedrals of England and Wales. Vol. IV. 4to. $12^3/_4 \times 10^1/_4$. pp. 148. 10s 6d net. (Dennis & Sons.)

Die Woche, 52. Die englisch. Königsschlösser. (X. Y. Z.)

New (E. H.) — Twenty Drawings of Sir Christopher Wren's Churches. Roy. 16mo. $7^1/_2 \times 5^1/_2$. 5 s. (E. Green.)

Alte Baukunst

3e. Niederlande.

Art Flamand et Holland., 12. Anciens Palais de Nassau en Belgique. (Th. Roest v. Limburg.)

d'Ardenne, J. — Le château royal d'Ardenne. (B. off. du Touring Club de Belgique, 1907, n° 21.)

Lorand, G. — Le château de Lormoy. (Rallienient 1907, n° 24.)

de Smet, F. — Le parc et la citadelle de Gand. (Tribune artist., 1907, n° 8.)

Ruhl, G. L'église de Saint-Jaques, à Liège. in 8°, 23 pp. Cormeaux, Liège, 1907.

Bull. de métiers d'art, 2. La cathédrale de Bois-le-Duc. (X. Smits.)

Smits, C.-F.-Xavier. De kathedraal van's Hertogenbosch, door C.-F.-Xavier Smits, doctor in de archaeologie. — Brussel, Vromant en Cie. Kl. in-4°, XIV-237 bldz., figg. en prenten buiten tekst (10 fr.).

Österreich. Rdschau, 5. Die belgischen Jesuitenkirchen. (J. Neuwirth.)

Soens, E. — De kerk van Ninove en haar mobilier (Handelingen der Maatsch. van geschied- en oudheidkunde te Gent, 1907, t. VIII, n° 2.)

Le monument Hiel à Schaerbeek. (Chron. des travaux publics, 1907, n° 84.)

4. Alte Malerei.

Sirén, Oswald, Carl Gustaf Pilo. En studie. 8° (26×20). 83 S. Stockholm, Ljus. Kr. 150.

Nationaltidende (Kopenhagen) Nr. 11388. En Udtydning af Rytterkampbilledet i Aal Kirke og af beslägtede Kampscener i danske middelalderlige Kirker. (Figurmaler Eigil Rothe.)

Gaz. des beaux-arts 606. Le paysage chez les primitifs. (H. Bouchot.)

Trierisches Jahrbuch 1908. Über Monumentalmalerei. (F. Stummel.)

Alte Malerei

4a. Deutschland.

Anzeiger f. schweiz. Altertumsk., 2. Die Heilig-Kreuzkapelle bei Mels und ihre neuentdeckten Wandgemälde. (K. Escher.) Hans Caspar Galleti in Wil, der Glasmacher-Monogrammist H. C. G. (W. Wortmann.)

Archiv f. christl. Kunst, 10 u. 11. Joseph Wannenmacher, Maler, Forts. (R. Weser.)

Blätter f. Gemäldekunde, 1. Ein allegorisches Bild v. Matthäus Gundelach. (Th. v. Frimmel.)

Daheim, 3. Kranachsche Bilder. (E. Heyck.)

Denkmalpflege, 14. Frühgotische Wandgemälde im Chorbau der Martinspfarrkirche in Neuffen.

Gaz. d. Beaux-Arts, Nov. Conrad Witz et son retable de Genève. (E. de Mandach.)

Repertorium f. Kunstwissensch., 5. Dürers Landschaften. Ein Versuch ihrer Chronologie. (L. Klebs.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 4. Einige unbeachtete Bilder altdeutscher Meister im Museo Civico zu Venedig. (H. Voß.)

Blätter f. Gemäldek., 1. Versteckte Bilder im Thomaskirchlein bei Villach. (Th. v. Frimmel.)

Anz. f. schweiz. Altertumskunde, 3. Die Wandgemälde in der Kirche von Brütten (Zürich). (J. R. Rahn.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 10. Konrad Witz u. die Biblia pauperum. (A. H.)

Jahrb. d. K. K. Zentralkommission, 2. Ein Werk aus der Schule Zeitbloms. (O. Fischer.)

Repert. f. Kunstwissensch., 5. Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte. (K. Lange.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 9. Zwei Altäre ohne Altarstein. (A. Schmid.)

Mainzer Ztschr. II. Albrecht Dürers Tafelgemälde „Barmherzigkeit" 1523. (Fr. Schneider.)

Köln. Volksztg., 9. 1. Zur Wertschätzung des ersten deutschen Koloristen (M. Grünewald). (L. Pfleger.)

Westerm. Monatshefte, 12. 07. Mathäus Grünewald. (v. Oppeln-Bronikowski.)

J. K. Huysmans. La résurrection du Christ de Grünewald du musée de Colmar. (Durendal, 1907, no. 3.)

W. Worringer. Lukas Cranach. Mit 63 Abb. nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen u. Holzschnitten. (128 S.) '08. Geb. 5.—. Illustratoren, klassische. Lex. 8°. München, R. Piper & Co.

Kunstchronik, 7. Eine angebliche Radierung Elsheimers. (W. Valentiner.)

Blätt. f. Gemäldek., 2. Zwei Bildchen von Norbert Grund. (Frimmel.)

Leipz. Ill. Zeitg., 5. 12. Die Thoranebilder im Frankfurter Goethehaus. (O. Heuer.)

Hammer, Heinr.: Josef Schöpf 1745—1822. Mit allgemeinen Studien über d. Stilwandel der Fresko- und Tafelmalerei Tirols im 18. Jahrh. (IX, 190 S. m. 1 Abb. u. 22 Taf.) gr. 8°. Innsbruck, Wagner '08. 3.—

Rheinlande, 11. Die Soester Malerei im Anfang des 15. Jahrhunderts. (H. Schmitz.)

Schles. Ztg., 11. 11. Zum hundertsten Todestage Angelika Kauffmanns. (Dembski.)

Zeit, Wien 13. 11. Angelika. (R. Muther.)

Leipz. Ill. Zeitg., 31. 10. 07. Angelika Kaufmann.

4b. Frankreich.

Alte Malerei

Ami des Monuments et des Arts, 118, 120. Les primitifs français et leurs signatures. (F. de Mély.)

Blätt. für Gemäldek. 1. Ein signiertes Werk von François Clouet. (Th. v. Frimmel.)

Kunst, redig. af Sophus Michaëlis (Kopenhagen). VII, H. 10. Aldre fransk Malerkunst paa et dansk Herresäde (Louis Bobé). Med 3 Billeder.

Macklin, Alys Eyre. Greuze. Masterpieces in Colour. Imp. 16mo. 8×6. pp. 78. 1 s 6d net. (Jack.)

Mercure de France, 253. Madame Greuze ou „la Cruche cassée" (E. Pilon).

Chardin, J. B. S. et **Fragonard,** J. H., L'Œuvre de. Deux cent treize Reproductions. Intro. par Armand Dayot, Notes par Léandre Vaillat. Ryl. 4to. swd. (Simpkin.)

Alte Malerei

4c. Italien.

Ztschr. f. bild. Kunst, 2. Cimabue in Assisi. (W. v. Seidlitz.) Erläuterungen zu den Abbildungen von Kunstwerken auf der Ausstellung zu Perugia.

Bayet, C. Giotto. Les maîtres de l'art, in-8°, 3 fr. 50; cart.. 4 fr. 50. Plon-Nourrit et Cie.

Boll. Storico Bibliograf. Subalpino, 1, 2. Di un quadro di G. Quirico da Tortona. (Gi. Ambrosini.)

Americ Journ. of Archaeology, 3. Antoniazzo Romano. (H. Everett.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 8. Der Madonnenmeister. [Schluß.] (O. Wulff.)

Bollett, d'Arte, 12. I Musaici di Casaranello (A. Hascloff.)

Bollettino del Museo Civico di Padova, 4. Ein Freskobild angeblich das Guariento im Ferdinandeum zu Innsbruck. (H. Semper.)

Velh. u. Klas. Monatsh., 4. Madonnen der Frührenaissance. (H. Rosenhagen.)

L'arte X. 6. Per la storia dell' arte nelle Marche. (A. Colasanti.)

Phillipps, Evelyn M. Pintoricchio. Cheaper re-issue. Cr. 8vo. 8×5, pp. 184, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture). Bell, Jan. 08.

The Connoisseur, 77. On an unknown portrait of Botticelli. (P. G. Konody.)

Horne, Herbert P. Sandro Botticelli, Painter of Florence. illus. Folio. boards, 210s net. (Bell.)

Streeter, A. Botticelli. Great Masters in Painting and Sculpture. 8vo. 8×5. pp. 182. 3s 6d.

Williamson, G. C. Pietro Vannucci, called Perugino. Cheaper re-issue. Cr. 8vo. 8×5, pp. 144, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture). Bell, Jan. 08.

Cruttwell, M. Luca Signorelli. Great Masters in Painting and Sculpture. 8vo. 8×5. pp. 160. 3s 6d.

Repert. f. Kunstwissensch, 6. Zu Gentile Bellini in der National Gallery in London. (v. Hadeln.)

Vasari, G. Die oberitalienischen Maler. Straßburg, J. H. E. Heitz. ca. 10.50.

Berenson, B. North Italian Painters of the Renaissance. 8vo. 7¾×5¼. pp. 352. 6s. (Putnam.)

Binns, Henry, B. Botticelli. Masterpieces in Colour. Imp. 16mo. 8×6. pp. 78. 1s 6d net. (Jack.)

Waters, W. G. Piero della Francesca. Cheaper re-issue. Cr. 8vo., 8×5, pp. 148, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture). Bell, Jan. 08.

Gaz. d. Beaux-Arts, Oct. Deux dessins inédits de Mantegna pour le „Parnasse" du Musée du Louvre. (F. Schmidt-Degener.)

Allg. Zeitg. (Beilage), 22, 1. Die Anfänge Venezianer Kunst. (L. Brosch.)

Arte e Storia, dic. Un' anconetta Veneziana del 1462 nel Museo di Porta Giovia (D. Sant' Ambrogio.)

Hay, G. Bellini. illus. 4to. 8×6, pp. 8vo, Is. 6d. net (Masterpieces in Colour). Jack, Dec. 07.

Bollett. d'Arte, 12. Antonio da Solario, Veneto detto lo Zingaro. (E. Modigliani.)

Blätt. f. Gemäldek., 2. Zu Antonio da Murano. (Frimmel.)

Bollett. d'Arte, 10. Il Cima da Conegliano d Casiglio nella Regia Pinacoteca di Brera. (G. Frizzoni.)

Molmenti P. and **Ludwig,** G. The Life and Works of Vittore Carpaccio. Translated by R. H. H. Cust. 4to. 12¼×8¾. pp. 280. 52s 6d. (J. Murray.)

Zottmann, Ludw. Zur Kunst der Bassani. Mit 47 Abbildgn. auf 26 Taf. (V, 71 S.) 08. 10.—. Lex. 8°. Straßburg J. H. E. Heitz. 57. Heft. Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

Rassegna bibliogr. dell arte ital., 12. Giovanni Francesco da Rimini e Giovanni Grassi. (C. Grig .ri.)

Rassegna bibliogr. dell' arte ital., 10—11. Un nuovo pittore abruzzese del Rinascimento. [Dionisio Capelli di Amatrice.] (E. Calcini.)

Repert. f. Kunstwissensch., 6. Zum Predellenbild des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum. (H. Mendelsohn.)

Bollett. d'Arte, 10. Un dipinto di Cesare da Sesto destinato alla Pinacoteca di Brera. (G. Sinigaglia.)

Daheim, 21. 12. 07. Andrea del Sarto als Madonnenmaler. (Fr. Knapp.)

Künstler-Monographien. In Verbg. m. And. hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. **XC. Knapp,** Fritz, Andrea del Sarto. M. 122 Abb. In Leinw. 4. –, Luxusausg. in Ldr. 20.—.

Konstantinowa, Alexandra. Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo da Vinci. Mit 10 Lichtdr.-Taf. (V, 55 S.) 07. 6.—. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. **Klaiber,** Dr. Hans. Leonardostudien. (VII, 144 S.) 07. 6.—. Heft 54 u. 56. Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

Vinci, Leonardo da. Thoughts: as recorded in his „Note-Books". Arranged and rendered into English by Edward McCurdy. 12mo. $6^{3}/_{4}\times4^{1}/_{2}$, pp. 124, 2s. 6d. net Duckworth, Nov. 07.

Magdeb. Zeitung, 22. 12. 07. Leonardo da Vinci u. die Jugendzeit der Anatomie.

Hoerth, Otto. Monographien, kunstgeschichtl. Lex. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. VIII.: Das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Ein Beitrag z. Frage seiner künstler. Rekonstruktion. Mit 25 Abbild. in Lichtdr. auf 23 Taf. 250 S. 07. Geb. in Leinw. 20.—.

Burlington Magazine, 56. A Portrait of a Musician, by Leonardo da Vinci. (H. Clook.)

Muther, R. Leonardo da Vinci. Ryl. 16mo. $6^{1}/_{2}$—$4^{3}/_{4}$, pp. 84, 1s. 6d. net; lthr. 2s. 6d. net (Langham Art Monographs). Siegle, H., Jan. 08.

L'art décoratif, 5. La Vergine delle rocce di Leonardo da Vinci. (W. v. Seidlitz.) L'educazione artistica del Domenichino. (L. Serra.) Appunti sulla storia della pittura in Sardegna. (E. Brunelli.) Un altare del Cima a Miglionico. (M. Wackernagel.) Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Solimbini di Sanseverino. (R. Schiff.)

— Opere d'arte a Sulmona, due pittori ignorati. [Eugenio Porsetta di Arpino und Paulus Ulmus da Bergamo.] (P. Piccirilli.)

Köln. Volksztg., 12. 12. 07. Michelangelo u. d. Sixtin. Kapelle. (J. Sauer.)

Germania, 7. 12. 07. Michelangelo u. d. Sixtinische Kapelle. (K.—r.)

Repert. f. Kunstwissensch., 6. Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken. (E. Jacobsen.)

Magdeb. Zeitg., 30. 12. Eine katholisierende Ästhetik der sixtinischen Kapelle. (F.)

Zukunft, 16. Die Sixtinische Kapelle. (K. Jentsch.)

Repert. f. Kunstwissensch., 5. Die Handzeichnungen Michelangelos zu den Sixtina-Fresken. (E. Jacobsen.)

Phillipps, Evelin March. The Frescoes in the Sixtine Chapel. Cr. 8vo. $7^{3}/_{4}\times5$. pp. 176. 2s 6d net. (J. Murray.)

Spahn, Mart. Michelangelo u. die sixtinische Kapelle. Eine psychologisch-histor. Studie üb. d. Anf. d. abendländ. Religions- u. Kulturspaltg. Mit 37 Abb. u. 1 Beil. VIII, 238 S. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. 07. 8.—; geb. 10.—.

Strachey, Henry. Raphael. Great Masters in Painting and Sculpture. 8vo. 8×5. pp. 160. 3s 6d. (Bell.)

Lamartine, A. de. Raphaël. Pages de la vingtième année; par A. de Lamartine. Nouvelle édition. Paris, impr. Capiomont et Cie; libr. Hachette et Cie. 1907. (2. décembre.) In-16, 223 p. 1 fr. 25.

Arte e Storia, Nov. I disandenti e l'eredità del pittore G. B. Salvi detto „Il Sassoferrato". (R. Ceccheteili Ippoliti.)

Anzeiger f. schweiz. Altertumsk., 2. Einiges über Tessiner Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. (S. Weber.) (Werke von Giovanni und Bernardino Serodino, Baldassare, Giov. Antonio und Giuseppe Orelli.)

4d. Niederlande.

Alte Malerei

Süddeutsche Monatshefte, 1. Die Altniederländer in d. Münchener Pinakothek. (K. Voll.)

Baes, E. L'émotion chez quelques primitifs. (Fédération artist., 1907, n° 2.)

Art Journal I. 08. Hubert and John van Eyck. (E. R. D. Maclagan.)

Weale, W. H. J. Hubert and John Van Eyck. 4to. 105s. (Lane.)

Coenen, J. Quelques points obscurs de la vie des frères Van Eyck. (Leodium, 1907, no. 4.)

Ztschr. f. bildende Kunst, 3. Ein neuer Roger. (F. Laban.)

Memling, H. De meesterwerken van Hans Memling. · 's-Gravenhage, M. Hols. Kl. 8°. [15×10.] (6 blz., m. 30 pltn.) f. —.35. Vlaamsche kunst. No. 1.

Blätt. f. Gemäldek., 2. Ein neu aufgefundener Lukas von Leyden. (Frimmel.)

Rev. de Belgique, 11. Etudes sur la peinture dans les Pays-Bas au XVe et XVIe siècles. L'école de Tournai. (A. Wauters.)

van Bastelaer, R. Peter Bruegel l'ancien, son œuvre et son temps. Étude historique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre dessiné et gravé, et d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, Georges H. de Loo. Fascic. V. — Bruxelles, G. van Oest et Cie. In-4°. (15 fr.) Ce fascic. termine l'ouvrage.

Repert. f. Kunstwissensch., 5. Zu Nicolaus von Neufchatel. (W. Schmidt.)

Svenska Dagbladet 290. Pieter Aertsens bilder i Sverige. Med anledning af nyare „upptäckter". (Aug. Hahr.)

Sächs. Arbeiter-Zeitg., 20, 1. Die Dresdener Galerie. Hans Bol. (O. Sebaldt.)

Art Flamand et Hollandais, 12. Les fresques de R. N. Roland Holst dans la maison de l'association générale des diamantaires néerlandais à Amsterdam. (A. Pit.)

De Groot, C. H. A Catalogue Raisonné of the Works of the most eminent Dutch Painters of the 17th Century, based on the work of John Smith. Trans. and edit. by E. G. Hawke, Vol. I. Ryl. 8vo. 25s. net Macmillan, Jan. 08.

Algemeen Handelsblad, 19., 12. 07. Die Haghe. (Vortrag v. Hofstede de Groot über K. Fabrizius u. Vermeer van Delft.)

Onze kunst, 1. Adriaen Brouwer en de ontwikkeling zijner kunst. (F. Schmidt-Degener.)

Ostade. Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit. Hrsg. vom Jugendschriften-Ausschuß des allgemeinen Lehrervereins Düssel-

dorf. Berlin, Fischer & Franke. Jedes Heft: Subskr.-Pr. —.80, Einzelpr. 1.20. 7. Ostade, Adriaen van: Aus den Radierungen. Ausgewählt und eingeleitet v. Severin Rüttgers. (35 Bl. m. 10 S. Text.) 8°. (07.)

Brown (G. Baldwin). Rembrandt. A Study of his Life and Work. 8vo. 8×5½. pp. 354. 7s 6d. (Duckworth.)

Bode, Wilh. Rembrandt u. seine Zeitgenossen. Charakterbilder der großen Meister der holländ. u. vläm. Malerschule im 17. Jahrh. 2. verm. Aufl. (VII, 294 S. m. 1 eingeklebten Bildnis.) 8°. Leipzig, E. A. Seemann, 07. 6.—; geb. in Leinw. 7.50; in Halbfrz. 9.—.

Art 816. Le „Rembrandt de Croiset" à La Haye. (S. v. Rooyen.)

Oud-Holland, 4. Iets over de jeugd van Gabriël Metsu. (A. Bredius.) De Schildersfamilie Mytens. (A. Bredius en E. Moes.) Nog iets over Jacob van Geel. (A. Bredius.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 4. Zeichnungen van Dycks in der Bremer Kunsthalle. (G. Pauli.)

Art Flamand et Holland, 10. Les annés d'Etude et de Voyage de van Dyck, fin (M. Rooses.) Quelques Artistes Liégeois: Emile Berchmans. (M. des Ombiane.)

Hourticq, L. Rubens, Paris s. d. 8°. 175 p. fr. 3.50. [Les maîtres de l'art. Colleg. publ. s. l. patronage d. Minist. d. l'Instruct. publ. et d. b. a.

Rooses, Max. Jordaens' leven en werken. Met 147 afbeeldingen in en 32 photogravuren en autotypieën buiten den tekst. Amsterdam, Uitgevers-maatschappl) „Elsevier". Antwerpen, De Nederlandsche boekhandel. [33×25.] (VIII, 317 blz.) Geb. f. 27.50.

Blätt. f. Gemäldek., 2. Zu den Malern Toorenvliet. (Frimmel.)

Alte Malerei

4e. Spanien.

Revue de l'Art anc. et mod. 127. Les primitifs espagnols. II. Les disciples de Jean van Eyck dans le Royaume d'Aragon. (E. Bertaux.)

Cole, Timothy. Old Spanish Masters. With Historical Notes by Charles H. Caffin. Imp. 8vo. 11½×7½. pp. 186. 31 s 6d. (Macmillan.)

L'arte X. 6. Bartolomeus Rubeus. (F. Pellati.)

Boletin de la sociedad Española de excursiones, 178. La Virgen de Gracia, única obra auténtica de Juan Sánchez de Castro. (E. Tormo.)

— Miniaturas notables del Museo Archeológico Nacional. (N. Sentenach.)

Gaz. des beaux-arts, 606. Etudes et documents sur le Greco. (P. Lafond.)

Cultura Española, Mayo. El pintor Dalman. (L. Tramoyeres Blasco.) Miscelánea de cuadros de Velázquez y estudios velazquistos. [cortin.] (E. Tormo.)

Stockholms Dagblad 1907, 19/XII. „S. L. Bensusan, Velasquez. Öfversat af J. Wall." (rec. v. Karl Wåhlin.)

Bensusan, S. L., Velasquez. Illustr. med 8 färgreprod. Öfvers. af Ivar Wall. 8° (21×16). 71 S., 8 pl. Lund, Lindstedt's bokh. Kart. 1.75.

Revue Bleue, 19. Velasquez. (G. Geffroy.)

España moderna, 226, 227. Diego Velázquez y su siglio. (C. Justi.) (Forts.)

Calvert, Albert F. and **Hartley,** C. G. Velazquez. An Account of his Life and Works. The Spanish Series. Cr. 8vo. 7½×4¾. pp. 238 and Plates. 3s 6d net. (Lane.)

Stevenson, R. A. M. Velasquez. Cheaper Reissue. Great Masters in Painting and Sculpture. Cr. 8vo. 8×5. pp. 176. 3s. 6d. net. (Bell.)

Köln. Zeitg., 13, 12. Goya.

5. *Alte Plastik.*

Kunst, redig. af Sophus Michaëlis (Kopenhagen). VII, H. 10. Plastiske Idealer i Renässancen. (Vilh. Wanscher). Med 8 Billeder.

Short E. H. A History of Sculpture. 8vo. 8½×5¾. pp. 344. (Heinemann.) 7s 6d

Hall (Mrs. Walter G.) — The Sculptor of Bruges. New Edn. Cr. 8vo. pp. 172. 1s W. P. Nimmo.

Onze kunst, 1. De grafmonumenten van Jan van Polanen, te Breda, en van Adolf VI, te Kleef. (A. Pit.)

Notten, M. van: Rombout Verhulst, beeldhower, 1624—1698. Een overzicht zijner werken. 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff. Fol. [36½×28½]. (V, 108 blz., m. afb. in d. tekst en 53 pltn. in lichtdr.). Geb. f 27.50.

Journ. of the R. Soc. of Antiqu. of Ireland, 37. A description of the Ancient Buildings and Crosses at Clonmacnois, King's County. (Th. Westropp.) The Burke Effigy at Glinsk. (H. Crawford.)

Archaeol. Journal. 3. On some alabaster sculptures of Nottingham Work. (W. Hope.)

España moderna, dez. El retablo monumental de la catedral de Valencia. (E. Bertause.)

5a. Deutschland.

Alte Plastik

Anzeiger d. Germ. Nat-Museums 1907, 1. 2. Die fränkischen Epitaphien im 14. u. 15. Jahrhundert. (E. Redslob.)

Frkf. Kalender 1908. Freifiguren Unserer Lieben Frau in Frankfurt a. M. (O. Lauffer.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 10. Frühgotische Holzstatuetten v. Mittelrhein. (Schnütgen.)

Trierisches Jahrbuch 1908. Über d. Eingang der Renaissance in Trier. (J. Wiegand.)

Kunst unsrer Heimat, 3/4. Der Babenhäuser Altar. (F. Hoeber.)

Repert. f. Kunstwissensch., 6. Beiträge zur schwäbischen Kunstgeschichte. Der Hochaltar der Augustiner Kirche zu den Wengen in Ulm. (K. Lange.)

Kunstgeschichtl. Gesellsch., Bericht VII. Conrad Meit in Brou. (Vöge.)

Württemberg. Vierteljh. f. Landesgesch., 4. Zur Geschichte des Bildhauers Sem Schlör. (M. v. Rauch.)

Fastenau, Jan. Die romanische Steinplastik in Schwaben. (V, 91 S. m. 82 Abb.) Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 07. 4.—.

Alte Plastik

5b. Frankreich.

Ami d. Monum. et d. Arts, 118. Les Primitifs français et leurs signatures: Les sculptures. (F. d. Méiy.)

Musées et Monuments de France, 8. Une vierge française du XIVe siècle. (P. Vitry.)

Ami des Monuments et des Arts, 120. Le sarcophage du fondateur de Jumièges et son corps à Tournus. L'église Saint-Philibert de Grandlieu. (R. de la Croix.)

Pillion, L. Les Portails latéraux de la cathédrale de Rouen. Étude historique et iconographique sur un ensemble de basreliefs de la fin du XIIe siècle. Paris, Picard, 1907. Un vol. in-8 de 250 p. av. 69 fig.

Alte Plastik

5c. Italien.

L'arte X. 6. Collaboratori di Donatello nell altare del Santo. (A. Venturi.)

Burlamacchi. Luca della Robbia. Great Masters in Painting and Sculpture. 8vo. 8×5. pp. 142. 3s 6d.

Burlington Magazine 56. Two Venetian Renaissance Bronze Busts in the Widener Collection, Philadelphia. (W. Bode.)

Ami des Monuments et des Arts, 118. Le Buste de Béatrix d'Este. Louvre. (G. Clausse.)

Arte e Storia, Nov. Und. opera di Cristoforo Solaro. (L. Luchini.)

Nuova Antologia, 42. Michelangelo. (A. Venturi.)

Knackfuß, H. Michelangelo. Mit 101 Abbildgn. nach Gemälden, Skulpturen u. Zeichn. 10. Aufl. (114 S.) '08. In Leinw. kart. 3.—. Künstler-Monographien. Hrsg. v. H. Knackfuß. (Neue Aufl.) Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing.

Frey, Prof. Karl: Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben u. seine Werke. 1. Bd. Michelagniolos Jugendjahre. 2 Tle. (XL, 345 u. VIII. 147 S. m. 2 Plänen u. 11 Taf.) Lex. 8°. Berlin, K. Curtius '07. Geh. u. kart. 20.—; geb. in Leinw. u. kart. 23.—; in Halbfrz. u. kart. 25.—.

Archiv f. christl. Kunst, 1. Der Plan von Michel Angelos Medicigräbern. (A. Groner.)

Etudes d. l. Compagnie de Jésus, 113. Jules II. et Michel-Ange. Histoire d'une tombe. (G. Sortais.)

Les arts, 72. La collection de M. Gustave Dreyfus. I. La sculpture. (P. Vitry.)

L'arte X., 6. Le porte di bronzo di Castelnuovo in Napoli. (M. Biancale.)

Rassegna d'Arte, 11. Un' opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio. (A. Pointner.)

Donatello. Klassiker der Kunst in Gesamtausg. Lex. 8°. Stuttgart, Deutsche Verl.-Anst. 11. Bd. Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abb. Herausgeg. v. Paul Schubring. (LIV, 219 S.) '07. Geb. in Leinw. 8.—; Luxusausg. in Led. bar 30.—.

6. Kunstgewerbe, alt.

Kunst unsrer Heimat, 5—6. Die alten Zimmer der Sammlung Jul. Heyman in Frankfurt a. M. (F. Hoeber.)

Bulletin of the Metrop. Mus. of art, 11. French furniture of the period of Louis XIV. and his successors. (M. Mcl.)

Macquoid, P. A History of English Furniture. Part. 15. 4to. swd. 7s. 6d. net Lawrence & B., Dec. 07.

The Connoisseur, 77. Litchfield's „History of furniture". Reviewed by H. M.

De Preile de la Nieppe, Edgar. Le mobilier du prince d'Orange à l'hôtel de Nassau à Bruxelles en 1618. (B. des musées roy. des arts décoratifs et indust., 1907, n° 6.)

Boletin de la sociedad Española de excursiones, 178. Sillas de Coro españolas. (Chorgestühl.) (P. Quintero.)

v. Falke. Handbücher der königl. Museen zu Berlin. 8°. Berlin, G. Reimer. V. Bd. Falke, Otto v. Majolika. (Kunstgewerbemuseum.) 2. Auflage. Mit 83 Abbildung. im Text. (IV, 208 S.) 1907. 2.—; geb. n 2.50.

Antiquary, 1. The Bosses in Milton Abbey, Dorset. (H. Pentin.) Enamelling (I. T. o.)

Stuttg. Mittell. des Württ. Kunstgewerbevereins, 1. Altludwigsburger Porzellan. (E. W. Braun.)

Art Journal, I, 08 Sèvres porcelain in the Royal Collections. (M. L. Solon.)

Crisp, F. C. A Catalogue of Lowestoft China in the Possession of Frederick C. Crisp, with Plates in Colour. 4to. 10×13 (sub.) 21s. (270, Walworth Rd.) Grove Park Press, Jan. 08.

The Connoisseur, 77. Russian porcelain. (L. Cazalet.)

Rassegna bibliogr. dell'arte ital., 12. Pietro Vannini e la scuola di oreficeria in Ascoli nel Quattrocento. (P. Vincenzo.)

Builder, 3384—5. Ecclesiastical Goldsmith's Work in the Coast Towns of Istria a. Dalmatia.

Posselt, F., Amtsger.-R. Der Silberschatz der Kirchen, Gilden u. Zünfte in der Stadt Schleswig. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Mit Originalzeichnungen von Gymnasiallehrer E. Terno. (VII, 47 S. mit 9 Taf.) gr. 8°. Schleswig, J. Bergas Verlag. 1908; 1.50.

Alhambra, 230. La porcelana del Buen Retiro. (M. Llopis y Bofill.)

Altpreuß. Monatsschr., 4. Ein Erzeugnis alter Memeler Goldschmiedekunst. (J. Sembritzki.)

Antiquary, 11. Carved Oak furniture in Westmorland. (S. Scott.) English Church Furniture. (H. P. F.)

Anzeig. f. schweiz. Altertumsk., 2. Die alten Kachelöfen im Rathause zu Chur. (F. v. Jecklin.)

Art décorat., 109. Le surtout de table. (M. Testard.)

Arte, 5. Il tesoro del duomo di Siracusa. (G. Manceri.) Bronzi nel Museo communale di Trento. (A. Venturi.)

Bull. mens. d. mus. d. l'enseignement indust. et prof. de Hainaut, 5. Syllabus du cours sur les styles dans les métiers du bois et dans l'ameublement. (van den Houten.)

Convorbiri Literare, 11. Odobescu si Muzeele. [Über eine Stola im Kloster Bistrita.]

Kunst und Kunsthandwerk, 10. Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiatischer und spanischer Herkunft. (F. Sarre.)

Musées et Mon. de France, 8. Les portes du Palais de Justice au Musée de Dijon. (H. Chabeuf.)

Neue Mitteil. hist.-antiqu. Forschung, 23. 1. Über die ehemaligen Altäre des Doms zu Merseburg. (O. Rademacher.)

Solon, M. L. A History and Description of Italian Majolica. 8vo. 10×6¼. pp. 224. Cassell.

Ztschr. f. christl. Kunst, 8. Kupfervergoldetes Ciborium des XV. Jahrh. (Schnütgen.) Der Köln. Goldschmidt Herman Leeker. (H. Keussen.) — **9.** Kupfervergoldete Monstranz der spätesten Gotik. (Schnütgen.)

Biscuits (les) de la Manufacture de Sèvres (XVIIIe siècle), 2e série, 20×30, 15 fr. A. Guérinet.

Graesse, J. G. T. Guide de l'Amateur de Porcelaines et de Faïences. 11th Ed. 8vo. 10s. Nutt.

Jacquemart, A. A History of Furniture. Edited by Bury Palliser. 8vo. 11×7¼. pp. 488. 31s 6d. Reeves & Turner.

Kunst- u. Wunderkammern d. Spätrenaissance von J. v. Schlosser. (Bd. XI.) d. Monogr. d. Kunstgewerb. Leipz. 08. Klinkhardt u. Biermann. 6.—.

Laking, G. F. Sèvres Porcelain of Buckingham Palace and Windsor Castle. 4to. 210s. Bradbury.

Martin de Montalbo, J. et R. **Richebé.** Armoiries et décorations, in-4°, 20 fr. (31/X). Per Lamm.

Meyer, Alfr. Taf. z. Gesch. d. Möbelformen. Begonn. v. M. Fortgef. v. Rich. Graul. V. Serie: Truhen. (Ausg. f. Lehrzw.) (10 Taf.) 49×66 cm. Mit Text. (54 S. m. Abbild.) 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. 07. 15.—. Bibliotheksausgabe (Taf. gefaltet) 15.—.

Rassegna d'arte, 8. Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Al. Allori. (H. Geisenheimer.)

Burlington Magaz. 56. The lustred Till Pavement of the Palais de Justice of Poitiers. (M. L. Solon.)

Denkmalpflege, 1. Zwei Reliquienschreine und ihre alte Bemalurg. (P. Klinka.)

Kluge, Dr. Thdr. Beschreibung der in den Kirchenschätzen Hannovers u. Sachsens befindl. geschnittenen Steine. 1. Heft. Die geschnittenen Steine der Schatzkammer des Domes u. der St. Magdalenenkirche zu Hildesheim. 14 S. m. 1 Taf. 8°. Hildesheim, A. Lax. 07. 1.50.

Wissen und Leben, 7. Die Geschenke des Papstes Julius II. an die Eidgenossen. (R. Durrer).

Antiquary, 11. London's Moveable Monuments. (J. Tavenor-Pery.)

Musées et Monuments de France, 8. Les décorations du château de Bercy. (L. Metman.)

Connoisseur, 75. Fire-Dogs. (J. H. Beckles.)

Jahrbuch der k. k. Zentralkommission, 2. Sgraffiti im Schlosse zu Leitomischl. (P. Hauser und M. Dvořák.)

7. Flächenkunst, alt.

(Graphik, Buchkunst usw.)

Van der Haeghen, V. 1907. Rapport sur le projet de reproduction de documents graphiques belges du moyen âge, par V. Van der Haeghen. Gand, A. Siffer. In-8°, 6 p.

Saturday Review, 715. Drawings. (L. Bingon.)

Tijdschr. v. Bock u. Billiot. wezen, 2. Merken van Antwerpsche drukkers en boekverkoopers. (V. dela Montagne.)

Graph. Kunst, 1. Eine Kopie nach dem Meister E. S. (A. M. Hind.)

Ztschr. f. Bücherfreunde, 10. Das Mönchskalb vor Papst Hadrian und das Wiener Prognostikon. (H. Koegler.)

Buchkunst, 4. Vier Konstanzerblätt. (L. Gerster.) — Das Benediktinerkloster Engelberg und seine Ex-libris. (L. Gerster.)

Repert. f. Kunstwissensch., 6. Zu Cranachs Missalien-Holzschnitten. (J. Beth.)

Anzeiger f. schweizer Altertumsk., 2 u. 3. Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf. [Schluß.] (H. Koegler.)

Baseler Nachrichten, 13. 12. Alte schweizerische Kunst. [Handzeichnungen.] (H. K.)

Arte, 5. La prima Deca di Livio illustrata nel Trecento a Veneria. (G. Fogolari.) Un disegno di Stefano da Zevio nel British Museum. (A. Hind.) Una stampa non descritta di Benedetto Montagna. (A. Hind.)

Ztschr. f. Bücherfreunde, 7. Die Kleinmeister. (H. Singer.) Eine bisher unbekannte Originalradierung Goethes. (O. Ulrich.)

Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde, 4. Bilderbogen des 16. u. 17. Jahrhunderts. (J. Bolte.)

The Connoisseur, 77. William and James Ward and their work. (W. G. Menzies.)

Loga, Valerian v.: Goyas Zeichnungen. [Aus „Graph. Künste".] (18 S. mit Abbildung. und 4 Taf.) 41,5×31 cm. Wien, Gesellschaft für vervielfältig. Kunst 08, bar 5.—.

Briquet, C. Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition, vers 1282, jusqu' en 1600. 39 fig. Hiersemann, Leipzig.

Zentralblatt für Bibliothekswesen, 1—2. Neue Donatstücke in Gutenbergs Urtype. (P. Schwenke.)

Ztschr. d. nordböhm. Gew.-Museums, 1. 2. Ein Bucheinband nach Dürer. (L. Giehlow.)

Kunstgewerbeblatt, 3. Die Buchbindekunst der alten Meister. (H. Vollmer.)

Ztschr. f. Bücherfreunde, 8. Ein Beitrag zum Werdegang der mittelalterlichen Pergamenthandschriften. (A. Björnbo.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 8. Alte Glasgemälde im Dom zu Xanten. (H. Derix.)

Anz. für schweiz. Altertumskunde, 3. Die Glasgemälde in den aargauischen Kirchen und öffentlichen Gebäuden. [Fortsetz.] (H. Lehmann.)

Bull. d. l. Soc. d'Archéol. Lorraine, 8—9. Trois vitraux du prieuré de Flavigny-sur-Moselle. (E. des Robert.)

8. Buchmalerei.

(Bis 18. Jahrhundert.)

Beaufils, P. Notice sur l'application des ors dans les manuscrits enluminés du moyen-âge. Broch. Aubert, 1907. Versailles.

Jahrb. d. k. k. Zentralkommission, 2. Über einige Werke der Salzburger Buchmalerei des 11. Jahrhdts. (P. Buberl).

Ztschr. d. nordböhm. Gew.-Museums, 1. 2. Das Graduale des Luditzer Literatenchores. [Schluß.] (J. Kubina).

Ord och bild. 1907, H. 12. Emalj-och miniatyrmålaren Pierre Signac. (N. Sjöberg) Med 16 bilder.

Revue de l'Art anc. et mod., 127. Les frères Huand miniaturistes et peintres sur émail. (H. Clourot.)

Ami des Monuments et des Arts, 119. Le martyre de saint Denis et les très riches heures du duc de Berry à Chantilly. (de Mély.)

Riehl, Berth. Studien über Miniaturen niederländischer Gebetbücher des 15. u. 16. Jahrh. im bayerischen National-Museum und in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. [Aus „Abhandlgn. der kgl. bayer. Akad. d. Wiss."] (S. 433—460, mit 7 Taf.) Lex. 8°. München, Verlag G. Franz, 07., 3.—.

9. Altchristlich und Byzantinisch.

Leclerq, H. Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au 7e siècle. In 8°. Letouzey et Ané, Paris.

Grisar, S. J., H. Il sancta sanctorum ed il suo tesoro sacro. Scoperte et studj dell' autore nella capella Palatina Lateranense nel medio evo. In 8°. VIII—200 pp. et 62 fig. Roma, Civiltà cattolica, 1907. 10.— l.

Röm. Quartalsschr. f. christl. Altertumsk., 2 u. 3. Beiträge zur christlichen Archäologie. Zum quadratischen Nymbus. — Das Porträt in der Gruft des Oceanus. — Die „Konstantin-Schale" des British-Museum. (I. Wilpert.)

Delâtre. Le culte de la sainte Vierge en Afrique d'après les momuments archéologiques. Bruges-Bruxelles. In-8°, XII-233-4 p., (4 fr.).

Nuovo Bull. di Archeolog. Christ. XIII, 1—3. Le pitture del dittico di Boezio nel Museo Christiano di Brescia. (A. Muñoz.)
— Il sepolcro del Papa Marallino nel cimitero di Priscilla. (O. Marbucchi.)

Röm. Quartalsschr. f. christl. Altertumsk., 2 u. 3. Die Acheropita oder das Bild des Emanuel in der Kapelle „Sancta Sanctorum". (I. Wilpert.)

Archiv. d. R. Soc. Romana, 30, 1—2. Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano. (A. Bertini Calosso.)

Terre Sainte, 18. Le clocher d'Etchmiadzine. Une précieuse antiquité disparue. (E. Specht.)

Jahrbuch des k. deutsch. archäol. Instit. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 7. Ergänzungsheft. Führer, X., u. Vict. Schultze, Die altchristlichen Grabstätten Siziliens. (XII, 323 S.) 07. Kart. 28.—.

Röm. Quartalsschr. f. christl. Altertumsk., 2 u. 3. Zur Chronologie d. Bassassarkophages in den Grotten von Sankt Peter. (A. de Waal.)

Gayet, A. L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie. Dalmatie; III. 30 pl. Gaillard, Paris.

Terre sainte, 16. Les églises byzantines. (M. Bareilles.) Le palais d'Hormisdas. (Mambouline.)

10. Orient, China, Japan.

Acad. d. Inscript. et Belles-Lettr., Jul. Les travaux de la délégation scientifique en Perse 1906/7. (J. Morgan.)

Zentralbl. d. Bauverwaltg., 87—89. Wanderungen im Orient. (H. Hartung.) [Grabmäler u. Moscheen.]

Memnon. Zeitschrift für die Kunst- u. Kultur-Geschichte des alten Orients. Hrsg. v. R. Freih. v. Lichtenberg. Leipzig. R. Haupt. Jhrg. 20 M.

Ztschr. f. bild. Kunst, 1. Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walter Schulz. (R. Graul.)

Herzfeld, E. Samarra, Aufnahmen und Untersuchung. zur islam. Archäologie. (VIII-92 p.), 16 m. Behrend u. Co., Berlin.

de Beylié, L. L'architecture hindoue en extrême-Orient. In 8°, 416 pp., 336 fig. Leroux, 1907. Paris.

Journ. of the R. Asiatic Soc., Oct. Archaeological Exploration in India. (J. Marshall.)

Journ. of Indian Art, 100. Indian Jewelery. [Forts.] (T. Hendley.)

Armorial China. A Catalogue of Chinese Porcelain with Coats of Arms in the possession of F. A. Crisp. 4to. 42s. net A. L. Isaacs. Januar 08.

Burlington Magazine 56. Chinese Figure of Kuan Yin painter with coloured Enamels of the K'Ang Hsi Period. (S. W. Bushell.)

Connoisseur 75. Mr. Arthur Morrison's Collection of Chinese and Japanese Paintings II. (S. Dick.)

Kidson, H. E. About Old China. Cr. 8vo. 8×5, pp. 90, bds. 2s. 6d. net Simpkin, Dec. 07.

Bull. of the Metrop. Mus. of arts 11. The symbolism of chinese porcelains. (M. McI.)

Münsterberg, Osk. Japanische Kunstgeschichte. III. [Schluß.] Tl. Töpferei, Waffen, Holzschnitte, Gürtelhänger, Inro-Netzke. (LVI, 392 S. mit 346 z. Teil farbigen Abbildungen und 13 zum Teil farbig. Tafeln.) Lex. 8°. Braunschweig, G. Westermann, 07. Kart. 28.—; Liebhaberausgabe, geb. in Leder bar 40.—.

Kurth, Dr. Jul.; Utamaro. (390 S.) Lex. 8°. Leipzig, F. A. Brockhaus. 07. Kart. 30.—.

Kunst u. Kunsthandw., 10. Blumen u. Blüten in der japanischen Heraldik. (H. G. Ströfel.)

Education (Board of). Catalogue of Japanese Colour Prints, 1½d. Wyman, Jan. 08.

8

II. Neue Kunst.

1. Städtebau, Gartenkunst.

Trierisches Jahrbuch 1908. Trierer Straßen und Plätze. (B. Schilling.)

Stockmann, H. München im Festschmuck. (Kaiserbesuch 13. XI. 1906.) München, Braun und Schneider. M. 10.—.

Werkkunst, 3. Die bauliche Ausgestaltung von Groß-Berlin. (Th. Goecke.)

Baumeister, 4. Groß-Berlin. (H. Jansen.)

Hohe Warte, 2. Groß-Wien. (L.)

The builder, 14, 12. The architectural association: Laying out London.

Tidsskrift for industri, 11. Havebyer.

Städtebau, 1. Öffentliche Gärten und Parkanlagen mit Randbebauung. (Th. Goecke.)

Buyssens, J. L'art des jardins et les plantations publiques dans les villes. (Technique sanit., 1907, n° 11.)

Tag, 6. 12. 07. Weltanschauung und — Gartenkunst. (W. Lange.)

De Bosschère, Ch. Du Cinquantenaire à Tervueren: l'arcade; l'avenue; le parc de Woluwe; le rond-point de Ravenstein; l'école de Tervueren. (Belgique hortic. et agric., 1907, n° 18.)

2. Moderne Baukunst.

Trierisches Jahrbuch 1908. Beiträge zur Entwicklung des Kirchenbaus. (L. Becker.)

Frkf. Kalender 1908. Architektur und Architekturverständnis. (H. Eberhardt.)

Architekten (Kopenhagen) Nr. 10. Architekturen og Virkeligheden. III. (Vilh. Wanscher.) Mit 3 Abb.

Revue, 23. L'Architect. de demain. (F. Jourdain.)

Deutsche Bauztg., 4. Zur Ästhetik der Eisenarchitektur. (W. v. Tettau.)

Wochenschr. d. Archit.-Vereins z. Berlin, 50. Hohe Eisengebäude in Nordamerika. (S. Müller.)

Dekorative Kunst, 2. Amerikanische Architekten. I. W. Eyre u. a. (Clara Ruge.)

Studio, 178. An American country house. (S. Howe.) — Professor Läuger's gardens at Mannheim. (L. Deubner.)

Art et décoration, 1. La jeune architecture Finlandaise. (E. Avenard.)

Engels, A. Déplacement de la gare du Nord et construction d'un nouvel opéra à Bruxelles. (Chron. des travaux publics, 1907, n° 26.)

Boletin de la sociedad Español de excursiones, 178. Portadas artisticas de Monumentos españoles. (E. S. Fatigati.)

Rev. d. l'Art chrét. L'art gothique à Burgos au XXe siècle. (E. Roulin.)

Kupffer, Doz. Archit. E. Das Arbeiter-Wohnhaus auf der „Ausstellung f. Arbeiter-Wohnungen u. Volksernährung", Riga 1907. Zusammengestellt im Auftrage des Ausstellungs-Komité. Nebst e. Nachtrag üb. die Lauben-Gärten v. Stadtgartendir. G. Kuphaldt. (IV, 69 S. m. Abbildgn.) gr. 8°. Riga, G. Löffler 07.

2a. Deutschland.

Moderne Baukunst

Matthaei, Adelb., Die baukünstlerische Entwicklung Danzigs vom Ausgang des 18. Jahrh. bis zur Gegenwart, mit einem Rückblick auf die früheren Epochen. Vortrag. (23 S.) gr. 8°. Danzig, A. W. Kafemann 08. M. —.50.

Berner Rundschau, 2. Das Bürgerhaus in der Schweiz. (J. Coulin.)

Rheinlande, 10. Das alte und neue Schweizer Bürgerhaus. (C. Baer.)

Kunst u. Handwerk, 3. Die Tölzer Bautradition und deren Fortentwicklung. (E. Messerer.)

Architekt. Rdschau, 4. Preußische Dorfkirchen. (L. Otte.) — Zierbrunnen. (E. Högg.)

Zentralbl. d. Bauverwaltg., 1—3. Stadt- und Landkirchen. (O. Hoßfeld.)

Christl. Kunstbl., 11. Martin Elsäßer. Ein Architekt für Kirchen und Schulen. (O. Koch.)

Kunst u. Künstler, 4. Die neue Nationalbank.

Zukunft, 23. 11. Peter Behrens. (K. Scheffler.)

Rheinlande, 12. Das Projekt von Peter Behrens zu einer evangelischen Kirche in Hagen i. W. (D. Koch.)

Kunst u. Künstler, 3. Peter Behrens. (K. E. Osthaus.)

Architekt, 1. Die Kirche Otto Wagners. (O. Schönthal.)

Dekorative Kunst, 3. Ein Kirchenbau von Otto Wagner. (K. M. Kuzmany.) [Die Kirche „Am Steinhof" in Wien.]

Pester Lloyd, 27. 11. Otto Wagners Wiener Stadtmuseum. (L. Hevesi.)

Moderne Bauformen, 1. Albert Geßner. (E. Schur.)

Leipz. Ill. Ztg., 3367. Zur Eröffnung des neuen Weimarer Hoftheaters. (H. Scheidemantel.)

Baumeister, 4. Neubau der Allg. Elektr. Gesellschaft. — Kurhaus-Neubau in Bad Aibling. (S. L.) — Das neue Waisenhaus d. Stiftung Luisens Andenken in Westend.

Innen-Dekoration, I. 08. Das Hotel Adlon in Berlin. (A. Jaumann.)

Kunst u. Handwerk, 1. Richard Berndl's Neubau des Hotels „Union" in München. (K. Großmann.)

Rheinlande, 11. Wiesbaden (Kurhaus v. Thiersch). (B. Rüttenauer).

3. *Moderne Malerei.*

Nuova Antologia, 860. La pittura della luce. (M. de Benedetti.)

A. Croquez. Nos peintres d'aujourd'hui. (Fédér. artist., 1907 no. 7.)

Burlington Art Miniatures. No. 5 — The Luxembourg, Paris. In case, 1 s 6 d net (Fine Arts Pub. Co.)

Bie, Osc.: Constantin Somoff. (Zeichnung des Einbandes, des Titelbl. u. der Vignetten von Const. Somoff.) 54 S. m. 40 Taf.) gr. 8°. Berlin, J. Bard '07. Kart 15.—; Luxusausg. bar 35.—

Westermanns Monatsh. Nov. Konstantin Somoff. (O. Bie.)

E. Baes. Le procédé dans la peinture. (Fédér. artist. 1907, no. 27).

Politiken (Kopenhagen) 1907. Nr. 357. Lorenz Frölichs 70 Aars Kunstnerjubiläum (V. Wanscher.)

Dannebrog (Kopenhagen) Nr. 5585. Da jeg malede „Niels Ebbesen" (1892. Malerins Agnes Slot-Möller). Mit Portr.

Frem (Kopenhagen) Nr. 11. Joakim Skoogaard i Viborg Domkirche. En Rejseskizze. (Andreas Aubert). Mit 3 Abb.

Illustreret Tidende (Kopenhagen) Nr. 11. Wenzel Tornöe †. Mit Portr. u. 5 Abb.

Kunst, redig. af Sophus Michaëlis (Kopenhagen) VII, H. 10. Solon H. Borglum (P. Johannsen). Mit 8 Bildern. VIII, H. 3. Albert Gottschalk (Th. Thorup). Mit 16 Bildern.

Idun (Stockholm) 1907, Nr. 51. Magnus Enckell's och Hugo Simberg's målningar i Johanneskyrkan i Tammerfors. (Etzel). Mit Portr. u. Abb.

Larsson, Carl, Svenske kolnnan genom seklen. 10 bilder med text och teckningar. 4° (36×26). 20 S., 10 pl. Stockholm, Iduns exp. Kr. 1.50. (Iduns julnummer 1907).

Svenska Dagbladet 1907, 353. Tyra Kileen har separatutställning i Berlin (—of). — **349.** Carl Larssons Gustaf-Vasa-målning i Nationalmuseum godkänd (Olof Granberg).

Vart Land (Stockholm) 1907, 7/XII. Våra konstmärer hemma. Hos Theodor Lundberg (Ambrosius). Mit Abb.

Leipz. Ill. Ztg., 14. 11. Bruno Liljefors u. die Entwicklung der mod. Tiermalerei. (H. David.)

Magdeb. Ztg., 28. 12. Neue amerikanische Kunst. (C. Ruge.)

The world's work I. 08. Some Australian painters. (J. A. Innes.)

3a. Deutschland.

Moderne Malerei

Christl. Kunstbl. XII. 07. Goethe u. P. Cornelius in einer neuen Beleuchtung.

Kunst u. Künstler, 2. Die drei Speckter. (F. Friedrichs.)

Wiener Fremdenblatt, 14. 12. Ein Waldmüller-Werk. (L. Hevesi.)

Neue Fr. Presse, 28. 11. Waldmüller und Gauermann.

Wien. Abendpost, 29. 10. Neues von Ferdinand Georg Waldmüller. (A. Roeßler.)

Wiener Ztg. 29. u. **31. 10.** Neues von Ferdinand Georg Waldmüller. (A. Roeßler.)

— Friedrich Gauermann. Ein Gedenkblatt. (Th. v. Frimmel.)

Daheim, 14. Moritz v. Schwind. (H. Rosenhagen.)

Westermanns Monatsh. Nov. Ferdinand v. Rayski. (A. Dobsky.)

Hist. polit. Blätt. f. d. kathol. Deutschl., 1. Eduard v. Steinle. (H. Holland.)

Lenz, Dr. Geo.: Karl Rettich. Lebensb. eines deutschen Landschaftsmalers. Mit 25 Lichtdr. u. 25 Autotypien Buchschmuck von Pet. Geo. Saxen. (74 S.) 33×25 cm. Berlin, Schuster & Loeffler '08. Geb. in Leinw. 12.—

Türmer, 3. Ein Meister der religiösen Kunst. (Gebhardt.) (O. Beyer.)

Heilmeyer, Alex.: Wilh. v. Diez. [Aus: „Die Kunst uns. Zeit".] (36 S. m. Abb. u. 12 Taf.) 36,5×27 cm. München, F. Hanfstaengl ('07).

Christl. Kunstbl., Dez. Paul Robert u. seine Freskogemälde im Treppenhaus des Museums zu Neufchatel. (Kühner.)

Frankf. Ztg. 12. 11. Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen, Wilhelm Trübner. (H. Weizsäcker.)

Hamb. Korresp. 17. 10. Johann Michael u. Erwin Spekter. (E. Benezé.)

— — 10. 11. Otto Speckter. (E. Benezé.)

Hamburg. Nachricht. 19. 11. Die drei Speckter. (H. E. Wallsee.)

Kunst u. Künstler, 2. Die drei Speckter. (F. Friederichs.)

Nord u. Süd, Nov. Ludwig von Hofmann. (L. Brieger-Wasservogel.)

Neues Tagebl., Stuttgart 12. 11. Hermann Pleuer. (H. Tafel.)

Rheinlande, 10. Ferdinand Hodler, sein Stil und sein Kreis. (H. Kesser.)

Zeitschr. f. bildend. Kunst, 2. Emil Nolde. (G. Schiefler.)

Mayr, Jul.: Wilhelm Leibl. Sein Leben u. sein Schaffen. Mit 30 Taf., 69 Abb. u. einem Faksim. (VII, 225 S.) Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer ('07). 18.—; geb. in Leder-Rücken u. Japanüberzug 22.—; Luxusausg. bar 40.—.

Brahm, Otto: Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte. Dargestellt, nebst einem Selbstportr. d. Künstlers u. einem Briefe von Gust. Freytag. 6. Aufl. (VIII, 340 S.) 8°. Leipzig, G. J. Göschen '07. M. 4.50; geb. 6.—

Le Siècle, 27. 12. Arnold Böcklin. (L. Guérin.)

Revue de l'art, 10. 12. 1. Arnold Böcklin. (L. Gillet.)

Anhalt. Staatsanz. 16. 10. Böckliniana. (Th. Lamprecht.)

Baseler Nachr., 20. 12. Eine Sammlung von Handzeichnungen Arnold Böcklins. (H. Kienzle.)

Leipz. Ill. Ztg., 3366. Walter Georgi. (P. Kühne.)

Kunst und Künstler, 4. Karl Schuch. (K. Hagemeister.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 1. Ein satirisches Skizzenalb. a. Anselm Feuerbachs Nachlaß. (M. Osborn.)

Südd. Monatsh. 4. Edmund Harburger. (H. Raff.)

Woche, 2. 11. Max Klinger. (P. Schubring.)

Württemb. Ztg., 29. 10. Maler Möricke. (W. Eggert.)

Frankf. Ztg. 18. 12. 07. Fritz Boehle. (Fr. Wichert.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 2. Emil Nolde. (G. Schiefler.)

Rheinlande, 1. Wilhelm Altheim. (H. Hellmer.)

Der Deutsche 23. 11. 07. H. Vogeler-Worpswede. (H. Bethge.)

Westermanns Monatsh., 4. Hans Olde. (O. Eggeling.)

3b. Frankreich.

Moderne Malerei

Gaz. d. Beaux-Arts, Oct., Nov. Prud'hon dans la Haute-Saône. (R. Jean.) Artistes contemporains. J.-J. Henner. (L. Bénédite.) Les Artistes Lyonnais. [Suite.] (A. Germain.)

Bussy, D. Eugène Delacroix. 8vo. 8×5³/₄. pp. 148. 5s. (Duckworth.)

Cary, E. L. Honoré Daumier. Roy. 8vo. 15s net. (Putnam.)

Klossowski, Erich. Honoré Daumier. (122 u. 27 S. m. 88 Taf.) Lex. 8°. München, R. Piper & Co., 08. Geb. 30.—.

Ord och bild, 1. Honoré Daumier. (C. G. Laurin.)

Meyer, Rud. Adelbert. Manet u. Monet. [Aus „Die Kunst unsrer Zeit". (S. 37—56 mit Abbildung. u. 6 Taf.) 36,5×27,5 cm., München, F. Hanfstaengl, 08. 4.—.

Kunst u. Künstler, 4. Degas. (G. Moore.)

Burlington Magazine, 57. Mad. Charpentier and her children, by Aug. Renoir. (L. Bénédite.)

Gaz. des beaux-arts, 606. Berthe Morisot. (R. Marx.)

Vers l'horizon, 3—4. Les artistes dinantais. (E. de la Roche-Bayard.)

Musée, Nov.—Dez. Eugène Carrière et l'enseignement artistique. (G. Toudouze.)

Globe illust. et Illustr. europ., 26. Le peintre Léon Herco. (A. J.)

Art, 815. Dix compositions décoratives de Henri Levy. (G. Desandronin.) Un aspirant au Grand Prix au milieu du XVIIIe siècle. (A. Moureau.)

3c. Italien.

Moderne Malerei

Kunstwart, 8. Segantini. (F. Avenarius.)

Leipziger Tageblatt, 21. 12. 07. Segantini. (K. F. Nowak.)

Gegenwart, 3. Giovanni Segantini. (I. A. Lux.)

Berl. Neueste Nachr., 19. 12. 07. Giovanni Segantini. (I. J.)

Leipz. Ill. Zeitg., 3368. Giovanni Segantini. (F. Servaes.)

Nuova antologia, 1. 1. Cesare Maccari. (M. dei Benedetti.)

Art décoratif. 109. Les peintres divisionistes italiens. (V. Rossi-Sacchetti.)

Politiken [Kopenhagen]. 270. Moderne italiensk Malerkunst. (Louis Levy.)

3d. Niederlande.

Moderne Malerei

Maris, Jacob, en **Willem Maris.** De meesterwerken van Jacob en Willem Maris. 32 reproducties naar hunne meest bekende schilderijen. 's-Gravenhage, M. Hols. Kl. 8°. [15×10.] (69 blz.) f. —.35. Nederlandsche meesters. Nr. 4.

Onze kunst, 1. Anton Mauve en zijn tijd. (W. Steenhoff.)

Belgique artist. et litt., 24. Le peintre Willem Linnig junior. (P. André.)

Bull. d. l. Soc. d'hist. et archéol. de Gand, 4. L'évolution de la peinture belge au XIXe siècle. (M. Boddaert.)

Samtiden, 1907, H. 9. Whistler og van Gogh. En Forelasning. (Jens Thiis.)

Leipziger Tagebl., 2. 1. Vincent van Gogh. (O. F.)

Moderne Malerei

3e. Englische Malerei.

Saturday Review, 717. Old and new English Art. (L. Binyon.)

Berlin. Tagebl. 14. 10. Auf Hogarths Spur. (J. Jessen.)

Burlington Magazine, 56. Constable's Dedham Vale 1811. (C. J. Holmes.) The Palace of Westminster.

Dobson. William Hogarth. New and enlarged Edn. 8vo. 9×5³/₄. pp. 330. 6s. (Heinemann.)

Hueffer, Ford Madox. The Pre-Raphaelite Brotherhood. A Critical Monograph. 12mo. 6×3³/₄. pp. 186. 2s net; leather, 2s 6d net. (Duckworth.)

Slade, The. A Collection of Drawings and some Pictures done by Past and Present Students of the Lond. Slade School, 1893—1907. 8vo. 11¹/₄×8³/₄. pp. 54. (Slade School.)

Pissarro, L. Rossetti. Illustr. 4to. 8×6, pp. 80, 1s 6d net (Masterpieces in colour).

Velhagen u. Klasings Monatsh., 5. Joshua Reynolds. (M. Osborn).

Musée, Nov. Dec. Le „Corricolo" de Bonington. (A. Sambon.)

Studio 178. Johannes Bosboom. (Ph. Zilcken.) — The landscape paintings of Mr. H. Hughes-Stanton. (M. Hepworth-Dixon.)

Woche, 49. John Singer Sargent. (E. Deipy).

Standarte, 23. 1. Eine Friedenstat. [Englische Malerei.] (Princeps.)

4. Moderne Plastik.

Kunstchron., 4. Die Plastik auf der VII. international. Kunstausstlg. in Venedig. (A. Wolf.)

Heilmeyer, A. Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrh. 118 S. kl. 8°. Sammlg. Göschen. Leipzig. 07. geb. —.80 M.

Frankf. Ztg. 31. 10. Antonio Canova. (A. Ernst.)

Ami des Monuments et des Arts, 120. Le tombeau du duc d'Enghien de Deseine (de Fossa).

Stockholms Dagblad 1907, 1/XII. Hästens konstnärinna, fru Märta Ameen. (—ns). Mit Zeichng.

Politiken (Kopenhagen) 1907 Nr. 328. Dansk Skulpturforenings Udstilling i Kunstindustrimuseet (Vilh. Wanscher).

Revista Aragonesa, 8—9. El monumento á Agustina de Aragón. (Uvencio.)

Hamb. Nachr., 24. 11. Islands einziger Bildhauer. (P. Eisner.)

4a. Deutschland.

Moderne Plastik

Fränk. Kurier, 28. 12. Zum 50. Todestage Christian Daniel Rauchs. (Dembski.)

Deutsche Tageszeitung, 4. 12. 07. Christian Rauch. (P. L.)

Deutsche Rundsch. Adolf Hildebrand. (J. Kurz.)

Kunst f. Alle, 7. Edmund Hellmer als Künstler und Erzieher. (E—r.)

Dekorative Kunst, 2. Joseph Wackerle. (W. R.)

Werkkunst, 4. Neue Grabmalskunst. (R. E. Bernoulli.)

Deutsche Arbeit, 2. Franz Thiele.

Ztschr. f. Bücherfreunde, 10. Ein Grabmal für Heinrich von Kleist. (P. Hoffmann.) [5 Entwürfe von Hengstenberg.]

4b. Frankreich.

Moderne Plastik

Allg. Zeitg., Beilage, 20. 11. Die französische Plastik bis Rodin. (O. Grautoff.)

Studio, 177. A note on some portrait busts etc. by Aug. Rodin. (A. Seaton Schmidt.)

Kunst u. Künstler, VI, 1. Auguste Rodin. (R. Rilke.)

Rilke. Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 10. Bd. u. 10. Bd. A. Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin. Mit 28 Vollbildern in Tonätzg. 2 Tle. in 1 Bde. 3. Aufl. (121 S.) ('08.) Kart. 3.—; geb. in Ldr. 5.—.

Museum, 5. Constantin Meunier. (M. Déri.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 4. Emile A. Bourdelle. (E. M. A. Weise.)

Art, 815. Le Monument Watteau et le Fronton de l'Hôtel de Ville de Valenciennes d'après les lettres inédits de Carpeaux. (G. Varenne.)

5. Modernes Kunstgewerbe.

Art et décoration, 1. La fantaisie ornementale. (M. P.-Verneuil.)

Meyer, Fr. S. Handboek der ornamentiek. Afl. 7 en 8. Leiden, A. W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij. 8°. (Blz. 385—448.)

Rothery, G. C. Decorators' Symbols, Emblems and Devices. With Original Designs by E. Fletcher-Clayton. 8vo. 3s. Trade Papers Pub. Co., Jan. 08.

Ztschr. d. nordböhm. Gew.-Museums, 1. 2. Die Pariser Goldschmiede des 19. Jahrhunderts. (E. Schwedeler-Meyer.)

Norsk Tidsskrift for Handwerk og Industri 1907, Nr. 42 u. 44. Kunsthaandvärkets gjenreisning i de nordeupäiske Lande.

Musée, Nov.-Dez. Le bijou des temps modernes. (E. Bailly.) — Le bijou de la révolution à nos jours. (R. Jean.)

De la Houssière, A. La joaillerie. (B. noire, 1907, mars.)

Werkkunst 2. Der Qualitätsbegriff im Kunstgewerbe. (J. A. Lux.) — Innenkunst im Dampfer. (G. Lehnert.) — Probleme des Kunstgewerbes. (H. Muthesius.)

Museumskunde, 4. Über die Pflege gewirkter Teppiche. (J. Böttiger u. J. Köhler.)

Die Weltwirtschaft, 1907. Das Problem der neuzeitlichen Organisation des Kunstgewerbes. (H. Muthesius.)

Trierisches Jahrbuch, 1908. Handwerkerarbeit und Fabrikarbeit. (H. Tessenow.) — Von der Freude an schönen Stoffen. (H. Stummel.)

Architectural review, 134. Modern Leadwork. (H. Weaver.)

Innenausbau, 3. Das Maschinenmöbel.

L'art décoratif, 111. Les meubles de Maur. Lucet. (R. Direct.)

Van den Houten. Les styles dans les métiers du bois et dans l'ameublement. (B. mens. du musée de l'enseignement indust. et prof. de la province du Hainaut à Charlerol. 1907, nº 6.)

März, 24. Caran d'Ache unter Kindern. (Spielzeug.)

Art Flamand et Holland, 12. Louis Vertées, forgeron d'art. (J. d. B.)

Art décoratif, 109. Auguste Delaherche. (R. de Félice.)

— André Dauchez. (A. Saglio.)

Art et Décorat. 11. La maison de M. Anatole France. (C. Saumier.) L'art appliqué au Salon d'automne. (E. Sedeyn.) Intérieurs Ecossais. (P. Verneuil.)

Burlington Magazine 56. Lead Vases. (L. Weaver.)

Kunstchron., 3. Das Kunstgewerbe im Pariser Herbstsalon. (K. Schmidt.)

Art journal, I. 08. Powell-Wedgwood pottery.

Art et Décoration, 12. Une expos. d'artistes Russes à Paris. (D. Roche.) — Cappiello. (M. P.-Verneuil.)

Modernes Kunstgewerbe

5a. Deutschland.

Kunstgewerbeblatt, 4. Die Anfänge der modernen Bewegung rund um Deutschland. (J. A. Lux.)

Tag, 25. 1. Kunstgewerbliche Rundschau. (R. Breuer.)

Kunst unserer Heimat, 2. Oberhessische Töpfereien. (F. Corno.)

Kunstgewerbeblatt, 2. Kunstgewerbliches aus dem Großherzogtum Baden. (F. S. Meyer.)

Kunst und Künstler, VI, 1. Die Einrichtung eines Schnelldampfers. (G. Pauli.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 2. Kunstgewerbliches aus dem Großherzogtum Baden. (F. Mayer.)

Werkkunst, 7. Goldschmiedekunst — zu Ernst Riegels Arbeiten. (V. Zobel.)

— Zur Ausstellung der Breslauer Kunst- und Kunstgewerbeschule. (C. Buchwald.)

Dekorative Kunst, 2. Der Norddeutsche Lloyd u. die moderne Raumkunst. (K. Schaefer.)

Werkkunst, 1. Bruno Paul. (E. Schur.)

Hilfe, 13. 10. Richard Riemerschmid. (J. A. Lux.)

Deutsche Kunst u. Dek., 2. Nicola Perscheid-Baden. (R. Breuer.)

6. Moderne Graphik and Flächenkunst.

Stockholms Dagblad 1907, 1. 12. „C. G. Lauring. Skämtbilden. H. 1" (rec. von Karl Wåhlin.) (Gesch. der Karikatur.)

Graph. Künste, 1. André Dauchez. (Clément-Janin.)

L'art, 818. Jules Buisson [Schluß]. (H. de Chennevières.)

L'art, 815. Jules Buisson: Eaux-fortes à la pointe, eaux-fortes à la plume sur papier. (H. de Chennevières.)

Studio, 178. The etchings of Mr. Fred V. Burridge. (Fr. Newbolt.)

Cruikshank, George. Flaskan och drinkarens barn. 1 16 taolor, teknäde och etsade. 20 S., 16 pl. (10×15). Lund (gedr. in Glasgow), Lindstedts bokh. 75 Öre.

Laurin, Carl G., Skämtbilden. Heft 1. 8° (23×15). 32 S. Stockholm, Narstedt. pr. Heft 75 Öre.

Monatsh. f. graph. Kunstgewerbe, 2. Automobil und Reklame. (J. Maru.)

— Das Malerische in der Graphik [Fortsetzung]. (O. Gebhardt.)

Werkkunst, 5. Die Buchkunst W. Tiemanns. (J. Loubier.)

— Spielzeug u. Kinderbücher. (P. F. Schmidt.)

Jule-Album 1907, — darin u. a.: Lidt Passiar om Bernebeger, særlig engelske, og disses Billeder (Maler Lorens Frölich.) Mit Bildern nach Kate Greenaway, Caldecott, Crane, Robinson.

Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch., 1. Plakatkunst. (P. Westheim.)

Innen-Dekoration I. 08. Über Kleinigkeiten im mod. Kunstgew. I. Inserate. (W. Michel.)

Onze kunst, 1. De tegenwoordige drukletter. (S. H. de Roos.)

Ztschr. d. Nordböhm. Gew.-Museums, 1. 2. Buntpapiere. (P. Jessen.)

Fuchs, Eduard, Koinnan i karikatyren. Med 367 textillustr. och 50 konstbil. Öfvers af Tom Wilson. Bd. 1—3. 4° (29×21). XII, 444 S., 50 pl. Bilaga: Sjöberg, N., Koinnan i svensk karikatyr. Med 35 Textill. och konstbil. 56 S., 5 pl. Stockholm, Björck & Börjesson. Kr. 15.—.

Monatsh. f. graph. Kunstgewerbe, 3. Neue Bahnen in der Papierausstattung. (C. Hilarius.)
— Typographische Schülerarbeiten. (F. Korga.)
— Orientalische Flächenkunst u. Reklame (H. Scheffler.)
— Über die Propaganda der Buchdruckereien. (A. Höpfner.)
— Einheitl. Geschäftsdrucksachen. (L. Matthies.)

Buchwald. Hilger's illustr. Volksbücher. kl. 8°. Berlin, H. Hillger. Jeder Bd. —.30; geb. bar —.50. 87. Buchwald, Dr. Conr.: Graphische Künste. Mit 21 Bildern. (120 S.) ('07.)

Moderne Graphik

6a. Deutschland.

Mitteil. f. d. Geschichte Berlins, 1. Ein Fund zur Vorgeschichte von H. v. Kleists „Prinz Friedrich von Homburg". [bet. einen Kupferstich Freidhofs nach einem verschollenen Gemälde K. Kretzschmars.] (H. Gilow.)

Rheinlande, 11. Handzeichnungen. (W. Wygodzinsky.)

Kunst und Künstler, 2. Olaf Gulbransson. (L. Corinth.)

Werkkunst, 2. Z. Erinnerung an Th. Hosemann. (Fr. Weinitz.)

Escherich. Kunsthefte, deutsche. 32×24 cm. Stuttgart, K. A. E. Müller. Jedes Heft 1.25; geb. 2.—. 3. Escherich, Mela: Ludwig Richter und seine Kunst. Mit 50 Abbild. (40 S.) ('07.)

Münchn. Ztg. (Propyläen), 22. 1. Wilhelm Busch. (A. Dresdner.)

Rheinlande, 12. William Straube (S.)

Dekorative Kunst, 3. Ernst Kreidolf. (H. E. Kromer.) Carl Melville. (H. Wallich.)

Čechische Revue, 10. V. Preissig. [Böhmischer Graphiker.] (M. Jiránek.)

Kunstchronik, 27. 11. 07. Max Klingers „Epithalamia". (H. W. Singer.)

Kunstchronik, 7. Max Klingers „Epithalamia". (H. Singer.)

Kunst u. Künstler, VI, I. Menzel als Illustrator. (K. Scheffler.)

Werkkunst, 8. Ignatius Taschner. (P. F. Schmidt.)

Kunst unserer Heimat, 2. Otto Ubbelohde. (Chr. Rauch.)

Sozialist. Montshefte, 2. Der Zeichner Karl Walser. (M. Mornay.)

Buchkunst, 4. Der Meister Chr. Bühler und seine Ex-libris-Blätter. (L. Gerster.)

Mitteil. d. Ex-libris-Vereins zu Berlin, 3. Allerlei Ex-libris. (W. zur Westen.)

7. Kirchliche Kunst.

Trierisches Jahrbuch 1908. Von Gegenwart und Zukunft der kirchlichen Kunst. (J. Popp.)

Archiv f. christl. Kunst, 1. Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus. (Fischer.)

Wahl, Thdr., Pfr. Glaube u. Kunst. (31 S.) 8°. Essen, M. O. Hülsmann (07). —.60.

Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchliche Kunst 11. 12. Kirchbautheorie und Dogmatik. (R. Harder.)

Allg. Rdschau, München, 18. I. Moderne christl. Kunst. (O. Doering.)

Stimmen aus Maria-Laach, 1. Moderne Kunst in katholischen Kirchen. (St. Beissel.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 10. Grenzen der christlichen Kunst. (K. Bonn.)

Archiv f. christl. Kunst, 1. Katholische Kirchenkunst. (L. Baur.)

Archiv f. christl. Kunst, 11. Neue Krippendarstellungen in der Kirche. (L. Baur.)

Etudes Franciscaines, Dec. Un Peintre franciscain moderne. (P. Girard.)

III. Allgemeiner Teil.

1. Kunstnachrichten

(auch Zeitschriften und Besprechungen).

Bull. de l'Art,, 356, 357. La chronique des ventes au XVIIIe siècle. (E. Dacier.)

Bull. Monumental, 3—4. Le plan d'une monographie d'église et le vocabulaire archéologique. (L. Demaison.)

Lockwood's Builder's, Architect's, Contractor's and Engineer's Price Book, 1908. Cr. 8vo. 4s. (Lockwood.)

Gibbons, S. Priced Catalogue of Stamps of Foreign Countries, 1907—8. Cr. 8vo. 2s. 6d. net. Gibbons, Dec. 07.

Bollett. d'Arte, 12. Il dono del barone Franchetti al Bargello [betr. antichi tessuti] (J. Errera).

L'art, 818. Les grandes ventes en 1907, Nov. et Dec. (A. Raymond.)

Kunstchronik, 12. Pariser Brief. (K. E. Schmidt.) — Florentiner Brief. (G. Gr.)

Morning post, 22. 11. und 27. 12. Art and artists. — **26. 12.** Six artists.

Daily Telegraph, 20.12. Art notes. (C. Phillips.)

Rev. univ. intern. illust., 589. L'art en Belgique. (E. Niset.)

Convorbiri Literare, 10. Arta ruseascǎ a Paris. (A. Trigara-Samurcaş.)

Konservat. Monatsschr., 3. Kunstbriefe aus Italien. 5. Florenz II. (H. Pudor.)

Scheurembrandt, Herm., Archit. Architektur-Konkurrenzen. II. Bd. (Mit Abbild.) 30,5×22 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jedes Heft, Einzelpreis 1.80; Subskr.Pr. bar 1.25. 11. 12. Entwürfe v. kleinbäuerlichen Gehöften (Büdnereien u. Häuslereien) f. den Heimatbund Mecklenburg. (60 S.) 07.

Scheurembrandt, Herm., Archit. Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abbild.) 30,5×22 cm. Ebd. 2. Evangelisch-lutherische Kirche f. Crimmitschau. (32 S.) 08.
— dasselbe. III. Bd. (Mit Abbildgn.) 30,5×22,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. 1. Hotel W. Jacobsen in Kiel. (30 S.) 07.

Neumeister, A., Prof. Deutsche Konkurrenzen. XXII. Bd. (Mit Abbildgn.) gr. 8°. Leipzig, Seemann & Co. Einzelpreis des Heftes 1.80; Subkr.-Pr. mit Beiblatt: Konkurrenz-Nachrichten 1.25. 5. Heft. Nr. 257. Realschule f. Villingen. (32 S. u. Konkurrenz-Nachrichten S. 1055—1058.) (08.)

Werdandi. Monatsschrift f. deutsche Kunst u. Wesensart, im Auftrage des Werdandibundes hrsg. v. Prof. Dr. Frdr. Seeßelberg. 1. Jahrg. 1908. 12 Hefte. (1. Heft. 68 S. m. 2 [1 farb.] Taf.) Lex. 8°. Leipzig, Werdandi-Verlag. Vierteljährlich bar 4.—; einzelne Hefte 2.—.

Warte, hohe. Illustrierte Halbmonatsschrift f. Architektur, angewandte Kunst und alle modernen Kulturaufgaben. Hrsg. v. Jos. Aug. Lux. 4. Jahrg. 1908. 24 Hefte. (1. Heft. 16 S. m. 4 Taf.) 30,5×25 cm. Leipzig, R. Voigtländer. Vierteljährlich bar 4.50; einzelne Hefte —.75.

Connoisseur, The. Vol. XIX. September—December, 1907. 4to. 7s. 6d. net. (Office.)

2. Ausstellungen.

Politiken (Kopenhagen) **291.** Efteraars-salonen i Paris [bes. Eva Gonzalès u. Berthe Morisot]. (Louis Lévy.)

Svenska Dagbladet 274. Legros-Brangwynutställningen i Konstföreningen. (A. Brunius.)
— — **277.** Höstsalongen i Paris. („Volmar".)

Tribune Artistique, 8. Le Salon de Bruxelles. (F. d. Smet.)

Hymans, H. L'exposition de la toison d'or à Bruges. Bruxelles, G. Van Oest et Cie. in-4°. Forme le n° 9 du 15 septembre 1907 de l'Art flamand et hollandais.

Arte e Storia, 19—20. Settima esposizione internazionale di Venezia. [conf.] (A. della Rovere.)

Art et Décorat. 11. L'exposition de l'école Belge. (L. Bénédile.)

Arts, 69. Exposition d'art italien moderne à Paris. (G. Mourey.)

Bibliographe moderne, 62. Salons et expositions d'art à Paris au XIXe siècle; essai bibliographique. (M. Tourreux.)

Bull. de l'Art, 355. Le Salon triennal. (L. Dumont-Wilden.)
— — **356.** L'Exposition de dessins de Rodin. (M. Stéphane.)

Christl. Kunstbl., 11. Die Mannheimer Jubiläumsausstellung. (K. Kühner.)

Gegenwart, 1. Zeichnende Künste. [Ausstellung der Berliner Sezession] (H. King.)

Rassegna d'Arte, 8. La Pittura all' Esposizione d'arte antica di Perugio. (F. Mason Perkins.) Arazzi florentini a Bergamo su disegni di Al. Allori. (H. Geisenheimer.)

Politiken (Kopenhagen) 1907, Nr. 345. Jödiske Kunstnere [die Ausstellung jüdischer Kunst in Berlin] (Adolph Donath).

F. de Smet. Le salon de Bruxelles. (Tribune artist., 1907, n°. 8.)

Les chefs-d'oeuvre d'art ancien à l'exposition de la toison d'or, à Bruges en 1907. in 4°, 100 planches, Van Oest et Cie, Bruxelles.

Catalogue sommaire de l'exposition rétrospective de l'habitation privée en Belgique, au nouvel hôtel des postes à Gand, juillet-août 1907. — Gand, A. Siffer. in-8°, 4 p. (fr. 0.10).

Rheinlande, 11. Ausstellung für kirchliche Kunst in Soest 1907. (H. Schmitz.) — Die Sonder-Ausstellung für christliche Kunst in Aachen 1907. (S.)

Les arts, 71. L'exposition d'ancien art ombrien à Pérouse. (A. Pératé.)

Magyar Iparmüveszet, 6. (Ausstellung von alt. Kunstgewerbe aus Privatbesitz im Múzeumbau.) (J. Radisics.)

Katalog der Sonder-Ausstellung v. Werken v. Paul Croeber, Hans v. Loesch, Walther Max Sachsse, Heino Otto in Emil Richters Kunst-Salon, Prager-Straße. (9 S.) kl. 8°. Dresden. bar —.30.
— der Ausstellung der englischen Abteil. der intern. Gesellschaft v. Bildhauern, Malern u. Radierern zu London. Veranstaltet vom sächs. Kunstverein zu Dresden. 16. XI. bis 15. XII. 1907. (30 S. m. 4 Taf.) kl. 8°. Dresden (C. Heinrich) (07). bar —.50.
— der Künstler-Vereinigung Mappe, Dresden, in der Kunst-Ausstellung Emil Richter, Prager Straße 13. (8 S.) kl. 8°. Dresden (C. Heinrich) (07). bar —.30.
— von Werken v. Joh. Walter Kurau, Frhr. v. Schlippenbach, Professor Belsen, Petras Kalpokas, Fred Voelckerling. (8 S. m. 4 Taf.) 8°. Dresden (C. Heinrich) (07). bar —.50.

Rheinlande, 12. Ausstellung von Handzeichnungen. (W. Gischler.)

Kunst u. Künstler, 2. Oktoberausstellungen (Berlin). (K. Scheffler.)

Deutsche Kunst u. Dekoration, 1. Zur Kunstausstellung in Köln. (R. Klein.)

Leipz. Ill. Zeitg., 3367. Aus dem Wiener Künstlerhaus. (A. Friedmann.)

Kunstausstellung des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zu Köln 1906. (Umschlag: Köln 1906.) (26 [2 farb.] Taf.) 49,5×33 cm. Berlin, E. Wasmuth (07). 30.—

Innen-Dekoration, I. 08. Ausstellungskunst auf der Grundlage wirklicher Aufträge. (O. Schulze.)

Kunst f. Alle, 8. Die zweite Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. (R. Schmidt.)

Gaz. d. Beaux-Arts, Oct. L'Exposition de la Toison d'Or à Bruges. [Schluß.] (H. Hymans.)
— — **Nov.** La salon d'automne. (A. Pératé.)

Kunstchron. XIX, 1—2. Ausstellung holländischer Gemälde aus Rotterdamer Privatbesitz in Rotterdam. (K. Freise.) VII. Internationale Kunstausstellung in Venedig. Schluß. (A. Wolf.)
— — **3.** Die Ausstellung für moderne christliche Kunst in Aachen. (F. Deneken.) Der Pariser Herbstsalon. (K. Schmidt.) Das Schicksal der Sammlung Six. (K. F.)
— **6.** Berliner Ausstellungen. (M. Osborn.)
— **7.** Kunstausstellungen in Madrid. (E. Kühnel.)

Kunst f. Alle, 5. Die deutsche Kunstausstellung 1907 in Köln. (A. Fortlage.)

Kunst u. Kunsthandwerk, 10. Die Ausstellung von Kleinbronzen im Kaiser-Franz-Joseph-Museum zu Troppau. (E. W. Braun.)

3. *Sammlungen* (mit Katalogen).

Kunstchronik, 12. Moderne Galeriefragen. (R. Graul.)
— **7.** Der Konservator. (F. Günther.)

Bull. de l'Art, 357. Encore les prisons de l'art. (M. Eddy.)

Kunst und Künstler, 3. Fälschungen alter Gemälde und Bildwerke. (W. Bode.)

Trierisches Jahrbuch, 1908. Dorfmuseen. (A. Brenning.)

Museumskunde, 4. Das historische Museum. S. Wesen u. Wirken u. s. Unterschied v. d. Kunst- u. Kunstgewerbe-Museen (Schluß). (O. Lauffer.)

Museums journal, 6. How to promote the use of museums by an institute of museums. (H. Carter.)
— **5.** some uses of a museum of industrial art. (W. W. Watts.)

Seidlitz, W. v. Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründg. e. Fürstenmuseums in Dresden. (IV, 52 S. u. 20 S. Abbildgn.) Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann '07. 3.50.

Kunstchronik, 7. Ein neuer Vorschlag zur Förderung der Dresdener Kunstsammlungen. (R. Graul.)

Rhein.-Westfäl. Zeitg., 19. 1. Das Museum im Industriebezirk. (E. Gosebruch.)

Heyfelder, Erich. Die Aufgaben der Stuttgarter Gemäldegalerie gegenüber d. heimischen Kunst. (57 S.) 8°. Tübingen, G. Schnürlen. 07. 60.—

Schweiker, Wilh. Jak. Schubart-Museum. Aalener Kunst- u. Altertums-Sammlg. Katalog, verbunden m. e. Führer durch Stadt u. Gegend. (226 S. m. Abbildgn. u. 2 Bildnissen.) 8°. Aalen (Württ.), Stierlinsche Buchdr. '07. (Nur direkt.) bar 1.60.

Denkmalpflege, 1. Das Museum im Dorf St. Moritz im Oberengadin. (Klimm.)

Rheinlande, 10. Die Museumsfrage in der Schweiz. (H. Preconi.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 4. Die Hamburger Kunsthalle. (G. Scheffler.)

Bull. de l'Art, 355. Les Muséen nationaux en 1906/7.

Arts, 70. La Collection de M. R.-H. Benson, Londres. (L. Cust.)

Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde. Das neue vlämische Museum für Volkskunde in Antwerpen. (R. Andree.)

Geffroy, G. Les Musées d'Europe. Madrid, le Prado, av. 150 ill. et 37 pl., en 20 livr. à 0 fr. 75, in-f°, 15 fr.; rel., 20 fr. (31/X). Per Lamm.

Pica, V. La galleria d'arte moderna a Venezia. Fascic. 1 à 4, p. 13 à 60. Bergamo, Istit. Ital. d'art graf. 4°. (Chaque fascic., fr. 4.25.)

Potgieter, E. J. Het rijksmuseum. Met een voorwoord van Albert Verwelj. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon. 8°. [20×13½.] (VII, 144 blz., m. 18 pltn.) f. 1.50; geb. f. 1.90. In weelde-band f. 2.25.

Mesdagh, Aimé. L'organisation de collections sigillographiques de Paris, Bruxelles et Vienne. (R. des bibliothèques et arch. de Belgique, 1907, t. V, n° 3.)

Alhambra, 230. Los Tesoros Artisticos de España. (Bachiller Solo.)

Kunst u. Künstler, 2. Über Galeriekataloge. (H. Wölfflin.)

Guide du musée de Pergame des musées royaux de Berlin. Publié par l'administration générale, traduit par G. Engelhardt et Jean Locquin. (54 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf.) kl. 8°. Berlin, G. Reimer. 07. 1.—.

Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. 8°. Berlin, G. Reimer. (2. Bd.) Lessing, Jul.: Gold u. Silber. (Kunstgewerbe-Museum.) 2. verm. Aufl. (VII, 166 S.) 07. 2.—.

Hymans, H. Catalogue des estampes d'ornement faisant partie des collections de la bibliothèque royale de Belgique, classé par nature d'objets, suivi d'un index alphabétique des noms d'auteurs et accompagné de planches. Bruxelles, H. Lamertin. In-8°, 491 p. (12 fr.). Publicat. du Minist. des sciences et des arts.

Wauters, A.-J. Catalogue abrégé des tableaux anciens du musée de Bruxelles. Trois. édition. Bruxelles, G. Van Oest et Cie. 8°, 80 p. (fr. 0.50).
— Catalogue abrégé des tableaux anciens du musée de Bruxelles, rédigé par A.-J. Wauters. Quatrième édition illustrée. — Bruxelles, G. Van Oest et Cie (imprimerie M. Weissenbruch). in-8°, 83 p. et VIII pl. hors texte. (1 fr.)

Destrée, Joseph. Le legs Montefiore-Levi aux Musées royaux et l'art tournaisien. (R. tournaisienne, 1907, n° 1.)

Bollett. d'Arte, 10. Galleria Nazionale al Palazzo Corsini in Roma. Acquisto di due quadretti di Salvator Rosa ed Espositione di antichi paesaggi. (F. Hermann.)

Allg. Ztg. München, 16. 10. Sammlg. Pourtalès.

Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunstslgn., 2. Neue Erwerbungen d. Gemäldegalerie. (Friedländer.) Vorgeschichtliche Abteilung. (Götze.)

Art moderne, 41. Les musées en Sizile (J. Destrée.)

Deutsche, 2. Zwei Heidemuseen. Das Kunstgewerbehaus in Worpswede. Das Heidemuseum zu Wilsede. (W. Lennemann.)

Musées et Mon. de France, 8. Le Musée Rémois au Musée de Reims. (H. Jadart.)

Revue de l'Art anc. et mod., 127. Les Musées de Strasbourg. II. (A. Girodée.)

Revue des Bibliot. et Archives, 4. Le Cabinet des Médailles de l'Etat. (V. Tourneur.)

United States National Museum, Proceedings, Vol. 32. Ilus. 8vo. 9×6, pp. 767. £ 1 net. Wesley. Dec. 07.

Carnegie Museum. Annals. Vol. 4, No. 2. Ryl. 8vo. 9½×6, pp. 76, subscription per volume 14s. 6d. net. Wesley, Dec. 07.

Art Journal, I. 08. Recent acquisitions by Mrs. C. P. Huntington from the Kann Collection. — Notes on pictures in the Royal Collections (Forts.) (L. Cust.)

The Connoisseur, 77. Mrs. Collis P. Huntingtons Collection. (K. Grant.)

Pauli, Gust. Katalog der Gemälde u. Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen. (126 S. m. 6 Taf.) 8°. Bremen, F. Leuwer. '07. 2.—.

4. Sammelschriften.

Jahrbuch der bildenden Kunst, 1907/08. Hrsg. v. Willy Pastor. 6. Jahrg. (86 S. m. Abbildgn. u. z. Tl. farb. Taf. u. 168 Sp.) 30,5×23 cm. Berlin, Fischer & Franke. '07. Geb. in Leinw. 6.—.

Kalender bayrischer u. schwäbischer Kunst, 1908. Herausg. v. Jos. Schlecht. Verlag d. Gesellsch. f. christl. Kunst, München. (Inhalt: Straubing, v. J. Schlecht. Herzog Ludwig der Bärtige u. s. Grabmal, v. K. Schlecht. Altomünster, v. J. Schlecht. Aus d. Bayr. National-Museum, v. Ph. M. Halm. Zwei Cimelien des St. Katharinenspitals zu Regensburg, von J. A. Endres. Herzog Ludwig X. v. Bayern, v. J. Schlecht. Aus d. Schatz d. Kgl. Residenz-Hof-Kapelle, v. R. Hoffmann. Reliefskulpturen d. Augsburger Domes, v. A. Hämmerle. Ein Bildnis d. Mutter d. ersten bayr. Königs, von Ph. M. Halm.)

Frankfurter Kalender, 1908. Herausg. von E. Klotz, Fr. Kurz, Th. Schäfer. Umschlag u. Monatsbilder v. Fr. Boehle. Frankfurt a. M., Diesterweg. M. 2.—

Internationale Wochenschr., 27. Der Charakter der mittelalterlichen Kunst. (G. Dehio.)

Woermann. Führer zur Kunst. Herausg. v. H. Popp. 8°. Bdchn. 7.—. 11. 12. Woermann, Karl. Von deutscher Kunst. Betrachtung. und Folger. Mit 8 Tafeln in Tonätzung. u. 52 Abbildungen im Text. (III, 85 S.) 07.

Reinach, J. Répertoire de peinture du moyen âge et de la Renaissance, t. II, 10 fr. E. Leroux.

Saturday Review, 105. Old Masters at Burlington House [Rubens, Rembrandt, Seghers, Botticelli, Filippino Lippi, Hogarth, Canaletto]. (L. Binyon.)

Brown, J. Wood. The Builders of Florence. 11¼×9. pp. 444. 18s. (Methuen.)

4a. Kunstgeschichten.

Lübke, Wilh. Grundriß d. Kunstgeschichte. Vollständig neu bearb. v. Prof. Dr. Max Semrau. I. Die Kunst des Altertums. 14. Aufl. Mit 13 Kunstbeilagen u. 572 Abbildgn. im Text. (IX, 458 S.) Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. '08. Geb. in Leinw. 8.—.

Kuhn, A. Kunst-Geschichte. 40. Lfg. Einsied., Verl.-Anst. Benziger & Co. 2.—.

Lichtenberg, R. Frh. von, u. E. **Jaffé.** Hundert Jahre deutsch-römischer Malerei. Textbd. u. Mappenwerk. Berlin, Oesterheld & Co. M. 18.—.

Rooses, Max. De schilderkunst van 1400 tot 1800. De voornaamste schilderijen der groote meesters in de musea en particuliere verzamelingen van Europa, door Max Rooses, conservateur van het museum Plantin-Moretus. Antwerpen, De Nederlandsche boekhandel. In-4°. Aflevering II; bldz. 33 tot 64, prenten en portr. (fr. 0.90).

Daun, B. Die Kunst des 19. Jahrh. 12 Lfg. Berl., Wattenbach. 1.20.

Kisa, em. Museumsdir. Dr. Ant. Die Kunst der Jahrhunderte. Bilder aus der Kunstgeschichte. (VIII, 820 S. m. 32 Taf.) gr. 8°. Stuttgart, W. Spemann ('07). Geb. in Leinw. 10.50.

Svenska Dagbladet, 1908, Nr. 334. „J. Thiis. norske Malere og Billedhuggere" (rec. v. Tor Hedberg).

Weizsäcker, Heinr., u. Alb. **Dessoff.** Kunst u. Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jahrh. Hrsg. auf Veranlassg. des Frankfurter Kunstvereins. 1. Bd. 32×22 cm. Frankfurt a. M., H. Keller. 1. Weizsäcker, Heinr. Das Frankfurter Kunstleben im 19. Jahrh., in seinen grundlegenden Zügen geschildert. (VII, 118 S. mit 53 Lichtdr.-Taf.) (07.) Geb. in Leinw. f. vollständig 24.—.

Warnecke, Geo. Kunstgeschichtliches Bilderbuch f. Schule u. Haus. 6. verm. Aufl. (49 S. mit III S. Text) 34,5×27,5 cm. Leipzig, E. A. Seemann '07. Kart. 2.—; geb. in Leinw. 2.70.

— Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtl. Bilderbuch. 6. verm. Aufl. (VI, 140 S.) 8°. Leipzig, E. A. Seemann '07. Kart. 1.20.

Möller, Dr. Alfr. Die bedeutendsten Kunstwerke, m. besond. Rücksicht auf A. Zeehes Lehrbuch der Geschichte zusammengestellt u. bildweise erläutert. II. (Schluß-) Tl.: Mittelalter u. Neuzeit. (144 S.) Lex. 8°. Laibach, I. v. Kleinmayr & F. Bamberg '07. Geb. in Leinw. 5.—.

Fierens-Gevaert. L'art au XXe. siècle et son expression en Belgique. (Belgique artist. et litt., 1907, n° 26.

4b. Kunsttopographie.

Bau- u. Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden. Hrsg. v. d. Bezirksverband des Reg.-Bez. Wiesbaden. Lex. 8°. Frankfurt a. M., H. Keller. III. Luthmer, Ferd.: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Lahngebiets. Oberlahnkreis—Kreis Limburg—Unterlahnkreis. Im Auftrage des Bezirksverbandes des Reg.-Bez. Wiesbaden bearb. (XX, 297 S.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königr. Sachs. Unter Mitwirkg. des k. sächs. Altertumsvereins hrsg. v. d. sächs. Ministerium des Innern. Lex. 8°. Dresden (C. C. Meinhold & Söhne). 30. Heft. Gurlitt, Cornelius: Zittau (Stadt). (II., 292 S. m. Abbildgn. u. 8 Taf.) 07. 10.—.

Annal. d. Hist. Vereins f. d. Niederrhein, 23. Das Pfarrarchiv von S. Maria im Kapitol. III. Kircheninventare.

Ludorff, A. Prov.-Baur. Prov.-Konservat. Baur. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Westfalen. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. 31,5 × 25 cm. Münster. (Paderborn, F. Schöningh.) (XXIV.) Kreis Lübbecke. Mit geschichtl. Einleitgn. von Reg.-Assess. a. D., Mitgl. d. Heroldsamts, Dr. Frhr. v. der Horst. 3 Karten, 168 Abbildgn. auf 27 Taf. u. im Text. (VII, 82 S.) '07. nn 2.40; geb. nn 6.40.

Kunst- u. Altertums-Denkmale im Königr. Württemberg. Ergänzungs-Atlas. 23. u. 24. Lfg., 57. u. 58. Lfg. des Gesamtwerkes. (10 Taf.) 37 × 51,3 cm. Eßlingen, P. Neff '07. Je 1.60.

Bau- u. Kunstdenkmäler des Herzogt. Braunschweig, im Auftrage des herzoglichen Staatsministeriums hrsg. v. Museums-Dir. Prof. Dr. P. J. Meier. Lex. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. IV. Bd. Steinacker, Dr. Karl: Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Kreises Holzminden. Mit 14 Taf. u. 247 Textabbildgn. (XXII, 430 S.) '07. 15.—.

Archiv f. christl. Kunst, 10 u. 11. Beiträge zur Kunsttopographie und Künstlergeschichte des bayr. Kreises Schwaben. (A. Schröder.)

Schuster, E. Burgen und Schlösser Badens 5 Lfg. Karlsr., Gutsch. 1.—.

Kunsttopographie, österreichische. Hrsg. von der k. k. Zentral-Kommission f. Kunst- u. histor. Denkmale unter der Leitg. ihres Präsidenten, Sr. Exz. Jos. Alex. Frhrn. v. Helfert. Red. v. Prof. Dr. Max Dvořák. 32 × 24,5 cm. Wien, A. Schroll & Co. 1. Bd. Tietze, Dr. Hans: Die Denkmale des politischen Bez. Krems. Mit e. Beiheft: Die Sammlgn. des Schlosses Grafenegg. Mit Beiträgen v. DD. Mor. Hoernes u. Max Nistler. 1 Karte, 29 Taf., 480 Abbildgn. im Text. (XXIV, 609 S.) '07. Ohne Beiheft 32.—.

Kunststätten, berühmte. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Nr. 37. Brinton, Selwyn: Mantua. Mit 85 Abbildgn. (VII, 184 S.) '07. Kart. 4.—. Nr. 38. Renard, Edm.: Köln. Mit 188 Abbildgn. (VIII, 216 S.) '07. Kart. 4.—.

— dasselbe. (Neue Aufl. gr. 8°. Ebd. Nr. 5. Rée, Paul Johs.: Nürnberg. 3., verb. u. verm. Aufl. Mit 181 Abbildgn. (VIII, 260 S.) '07. Kart. 4.—.

Burlington art miniatures, No. 6. Amsterdam and The Hague. In case, 1s 6d net. Fine Arts Pub. Co.

Hist.-polit. Blätt. f. d. kathol. Deutschl., 1. Siena (W. v. Keppler).

Hare, A. J. C. Florence. 7th edit. 12mo. $6^1/_2 \times 4^1/_4$. pp. 318, 3s. 6d. G. Allen, Dec. 07.

Revue de l'art chrétien, 6. Inventaires et monographies d'églises.

Gauthier, R. Monographie de Busloup (Loir-et-Cher). Son prieuré; Sa commanderie; Ses châteaux; par l'abbé R. Gauthier, curé de Busloup. Blois, impr. Rivière. 1907. In-8, 12 p.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. 31. Orléans, imprimerie Pigelet et fils; librairie Herluison. 1907. In-8, 249 p.

4c. Quellenschriften.

Vasari, Giorgio: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer u. Maler. Deutsch herausgeg. v. A. Gottschewski u. G. Gronau. V. Bd. Die oberitalien. Maler. Übers. v. Geo. Gronau. (X, 452 S.) 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz '08. 10.50; geb. bar 12.—.

Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik des Mittelalters u. der Neuzeit. Begr. v. Rud. Eitelberger v. Edelberg. Nach dem Tode Dr. Alb. Ilgs fortgesetzt v. Dr. Camillo List. Neue Folge. gr. 8°. Wien, K. Graeser & Co. — Leipzig, B. G. Teubner. XIV. Bd. Ertinger, des Bildhauergesellen Fr. Ferd., Reisebeschreibung durch Österreich u. Deutschland. Nach der Handschrift CGM. 3312 der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München hrsg. v. E. Tietze-Conrad. (XXV, 91 S.) 07. 4.—.

Archiv. Storico p. la Sicilia orient. IV, 1. Inventari mininesi inediti dei Quattrocento. [Forts.] (F. Gabotto.)

Oud-Holland, 4. Waardschatting von Schilderijen in de XVIIe Eeuw. (A. Bredius.)

Ztschr. d. Vereins f. Volkskunde, 4. Ein Innsbrucker Hausinventar aus dem Jahre 1626. (A. Sikora.)

Cechische Revue, 10. Ein Inventar der Kunstdenkmäler Böhmens. (Z. Wirth.)

Miscellanea d. Storia Ital., 11. Inventario dei beni mobili di Bianca die Monferrato. (G. Giacosa.) Documenti inediti riguardanti la Chiesa di ventimiglia. (G. Rossi.)

Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres sous la direction de Georges Perrot et Robert de Lasteyrie, membres de l'Institut. Avec le concours de Paul Jamot, secrétaire de la rédaction. T. 13. 2e fascicule. Chartres, impr. Durand. Paris, libr. Leroux. In-4, p. 117 à 256 avec fig. 1907. Fondation Eugène Piot.

4d. Lexika.

Spemann's, W., Kunstlexikon. Ein Handbuch f. Künstler u. Kunstfreunde. (20 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8°. Stuttgart. 07.

Nagler, G. K.: Künstler-Lexikon. 2. Auflage. 75—78. Lfg. Linz, Zentraldruckerei vormals Mareis. Je nn 1.—.

Forrer, Dr. Rob.: Reallexikon der prähistorischen, klassischen und frühchristlichen Altertümer. (VIII. 943 S. m. 3000 Abb.) Lex. 8°. Stuttgart, W. Spemann ('07). Geb. 28.—.

Bibliographie, internationale, der Kunstwissenschaft. Herausgeg. v. Dr. Otto Fröhlich. 4. Bd. Jahr 1905. (IX, 433 S.) gr. 8°. Berlin, B. Behrs Verl. '08. 18.—

5. Denkmalpflege.

Ami d. Monum. et d. Arts, 118. La conservation des monuments.

Arte e Storia, 19—20. Grandezza e decadenza dell'affresco. (O. Caroselli.) Il campanile d. S. Marco risorge. (N. Bertoglio Pisani.)

Arts, 69. Vandalisme official. Un trésor d'art à sauver. Les épaves du Musée des Monuments Français. (Ch. Saunier.)

Builder, Okt. The preservation of our Cathedrals a National Interest.

Museumskunde, 4. Über die Pflege gewirkter Teppiche. (J. Böttiger u. J. Köhler.)

Trierisches Jahrbuch, 1908. Grundsätze für die Restaurierung alter Bauwerke. (M. Stokes.)

— Gesetzlicher Denkmal- u. Landschaftsschutz in Preußen. (A. Kneer.)

Jahrb. d. K. K. Zentralkommission, 2. Stileinheit und Stilreinheit in ihren Beziehungen zur Denkmalspflege. (J. Neuwirth.)

Christl. Kunstbl., Dez. 07. Die Pflege der Kunst durch die Geistlichen. (D. Koch.)

Tag, 8., für Denkmalpflege. Mannheim 19. u. 20. IX. 1907. Stenographischer Bericht. Mit Unterstützung d. bad. Regierung. (187 S. m. Abb. u. 4 Taf.) Lex. 8°. Berlin. (W. Ernst & Sohn) ('07). Bar nn 3.—.

Baugewerksztg., 4. Das Pastoratsgebäude in Altengamme u. die Bestrebungen des Vereins f. Vierländerkunst u. Heimatkunde. (O. Hahn.)

Christl. Kunstbl., 10. Die Wiederherstellungsarbeiten an St. Lorenz in Nürnberg. (Schmitz u. Schulz.)

Magdeb. Ztg., 17. 12. 07. Die Wiederherst. d. St. Michaelskirche z. München (O. Doering.)

Rheinlande, 11. Noch einmal die Wormser Dombaufrage. (C. Gurlitt.) — Heimatschutz am Bodensee. (N. Jacques.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 9. Die Erweiterungsbauten der Stadtpfarrkirche zu Leobschütz in Oberschlesien u. der Pfarrkirche St. Mauritius in Friedrichsberg bei Berlin. (M. Hasack.)

Deutsche Bauztg., 1. 2. Zur Erhaltung des „Schönhofes" in Görlitz. (K. Loris.)

Denkmalpflege, 14. Vom Abschlusse d. achten Denkmaltages in Mannheim, in Wimpfen und Zwingenberg. (O. Behr.) — Die Krypta des ehemaligen Domes in Goslar. (Klemm.) — Schutz und Erhaltung alter Wandmalereien im Archidiakonatgebäude in Oschatz.

— **15.** Instandsetzungsarbeiten in der Pfarrkirche in Dielingen in Westfalen. (Kanold.) — Geraderichtung der Pallasmauer an der Burg i. Andernach d. Wasserdruck. (Hillenkamp.)

Kunstchronik, 7. Vom Ulmer Münster. (M. Bach.)

Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, 3. La restauration du Hohkönigsbourg et les critiques de M. Otto Piper. (H. de Geymüller.)

Habets, A. — Restaurations importantes à l'abbaye et au refuge de Herckenrode à Hasselt. (Ancien pays de Looz, 1907, n° 4-5-6.)

Lucion, H. — La dévastation des paysages. (B. off. du Touring Club de Belgique, 1907, n° 20.)

Christl. Kunstblatt, 11. Die Restauration von Leonardos Abendmahl.

DER KUNSTSAMMLER

ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

DIE AUFTEILUNG DER SAMMLUNG RUDOLF KANN

Die Schätze der Sammlung Rudolf Kann, die Ende vorigen Jahres aufgelöst worden ist, wohin sind sie gekommen? Das ist die Frage, die heute alle Kunstfreunde bewegt. Nach Amerika ist die Antwort — und leider die richtige —, aber Bestimmtes hat bisher nicht darüber verlautet. Jetzt gerade beginnt das Burlington Magazine eine Serie von Artikeln, welche die Bilder bei ihren neuen Besitzern jenseits des großen Wassers beschreiben sollen. Der erste Aufsatz ist den Kunstwerken gewidmet, die Mrs. C. P. Huntington in Newyork, und ihr Sohn Archer Huntington erworben hat. Außer hervorragenden französischen Möbeln und Dekorationsstücken des 18. Jahrhunderts hat die Witwe des bekannten Eisenbahnkönigs Rembrandts berühmten „Philosophen neben der Büste Homers" und sein köstliches, leicht hingehauchtes Bildnis der „Hendrikje" erworben; dazu die beiden besten Bildnisse der Sammlung von Frans Hals: den jungen Mann und das Frauenportät, endlich die Madonna von Roger van der Weyden. Mr. Archer Hutchinson, der bekannte Verehrer und Sammler spanischer Kunst, hat sich alle drei spanischen Bilder der Sammlung gesichert: das pikante Mädchenbildnis von Velazquez, den Kardinal Quevera von Greco und den Toreador Romero von Goya. Die beiden Hauptkäufer waren aber Pierpont Morgan und Henry Altman. Ersterer hatte wohl die erste Auswahl und hat, gegen Erwarten, nur wenige Holländer, aber die schönsten Primitiven gewählt: neben dem Meisterwerke Metsus (la visite à l'accouchée) die große Verkündigung von Roger van der Weyden, die Ruhe auf der Flucht von Gerard David, das Jünglingsporträt von Memling, das berühmte Bildnis der jungen Tornabuoni von Dom. Ghirlandajo, ein dem Andrea del Castagno zugeschriebenes männliches Portät, wahrscheinlich auch die Apfelschälerin von N. Maes. Mr. Henry Altman, der Besitzer des größten Warenhauses in Newyork, hat nicht weniger bedeutende Bilder für sich gewählt: u. a. von Rembrandt den „Pilatus die Hände waschend", die „Nägelschneiderin" und den „Titus", den großen Hobbema, den „Wasserfall" von Jacob Ruisdael, den Pieter de Hooch, die Tänzerin von Gainsborough. In Europa sind nur wenige Bilder geblieben. Die Komtesse de Béara in Paris hat den berühmten Fragonard gekauft, und das Berliner Museum veröffentlicht soeben eine Liste seiner Erwerbungen: von Rembrandt die Samariterin am Brunnen und den Cristuskopf, von Jacob Ruisdael die „Windmühlen", von A. van der Neer den „Winterabend auf dem Eise", den „Winter" von Ph. Wouwerman, die toten Vögel neben einer Melone von Jan Fyt, die „Familie" von Gonzales Coques, sowie das große Porträt eines jungen Deutschen mit langem blonden Haar und Trient im Hintergrunde, von einem Schüler Bellinis um 1500. Das Städel-Museum hat das eine Rubens-Porträt von einer Schwester R. Kann's zum Geschenk bekommen; und ein Schwager desselben, Martin Bromberg, hat u. a. den köstlichen kleinen Jan Steen, den schönsten Sal. von Ruysdael, den farbenprächtigen Hummer von Fyt, den Greisenkopf Rembrandts von 1643 erworben. Unter den weniger bedeutenden Bildern der Sammlung wird noch eine Anzahl in Paris sein oder jetzt an europäische Liebhaber gekommen sein, da dieselben von einigen Pariser Händlern zum Weiterverkauf übernommen worden sind, darunter auch die beiden geistvollen kleinen Studienköpfe von Greisen. Auch ist bekanntlich das Porträt eines sitzenden Mannes von Th. de Keyser als Vermächtnis des verstorbenen Besitzers an den Louvre gekommen. Alles in allem tritt aber das, was von der Sammlung in Europa verblieben ist, wesentlich zurück gegen das, was nach Amerika gekommen ist. **

EIN WIEDERGEFUNDENER PORZELLANAPOSTEL VON KAENDLER

Von Richard Graul.

Als August der Starke den Plan faßte, das holländische, später „japanische" Palais, das er dem Grafen Flemming abgekauft hatte, mit seinen Sammlungen ostasiatischen Porzellans auszustatten, trat auch gleich die Absicht zutage,



KAENDLER: Standbild des Apostels Petrus (Rechte Hand ergänzt.)
Dresden, Königl. Gefäßsammlung





KAENDLER: Apostelstatue aus Porzellan, Höhe 96 cm
Leipzig, Städt. Kunstgewerbe-Museum □

die Meißner Manufaktur zu mannigfachen dekorativen Arbeiten heranzuziehen. Besondere Ansprüche an die junge Manufaktur stellte die Dekoration einer Hauskapelle, in der die Kanzel, die Orgelpfeifen, der Altar aus weißem Porzellan mit Gold ausgestattet werden sollten.[1]) Außerdem sollten in dieser Kapelle die beinahe lebensgroßen porzellanenen Statuen der zwölf Apostel auf hohen Sockeln zur Aufstellung kommen.

Von den Modelleuren der Fabrik kam für dieses schwierige Unternehmen nur Johann Joachim Kaendler in Betracht, der im Sommer 1731 angestellt wurde. Er scheint sich gleich an die fast lebensgroßen Apostelfiguren gemacht zu haben, denn in einem Verzeichnis der plastischen Arbeiten vom 13. Dezember 1731 (Sponsel, S. 52, 53) werden aufgeführt ein in Ton modellierter $3^1/_2$ Ellen hoher Apostel Paulus und ein in Porzellan gebrannter Apostel Petrus, der infolge des Brandes auf $2^1/_2$ Ellen geschwunden war. Von dem letzteren Petrus waren drei Exemplare gebrannt worden. Kaendler erwähnt diesen Petrus „mit den beiden Schlüsseln und auf romanische Art gekleidet" am 22. Juni 1731 (Sponsel, S. 72), als er zusammenstellte, was er bisher, d. h. bis zu seiner definitiven Anstellung in der Meißner Manufaktur angefertigt hatte. Diese Petrusfigur, die

[1]) Jean Louis Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kaendler, Leipzig 1900, S. 25 ff. und passim.

in der Dresdener Gefäßsammlung bewahrt wird, hat, da sie nicht genug trocken war, im Brand stark gelitten: sie ist verzogen, der Sockel ist ganz schief, und über und über zeigt die Figur Brandrisse. Die Arkanisten der Fabrik hatten ihre liebe Not mit diesen großen Arbeiten, die meist mißlangen, was aber weder den Eifer Kaendlers noch den des Königs abzukühlen vermochte.

Bisher galt die Dresdener Petrusstatue als das einzige erhaltene Stück aus Kaendlers großer Apostelfolge. Kürzlich ist nun dem Leipziger Kunstgewerbemuseum die Erwerbung einer zweiten Figur aus dieser Serie geglückt. Daß dieser effektvoll bewegte Barockapostel durchaus den Stil Kaendlers zeigt, braucht nicht erst bewiesen zu werden: es genügt der Vergleich mit anderen bekannten Arbeiten von Kaendler. Im Vergleich zu dem Dresdener Petrus erscheint der Leipziger Apostel patbetischer und großzügiger in der Drapierung. Auch dieser Apostel hat im Brande gelitten, wenn auch nicht so stark wie der Dresdener Petrus. Die Menge seiner Brandrisse gibt denen des Dresdener Petrus wenig nach. Da der Leipziger Apostelfigur die Attribute fehlen und da aus einer am 18. August 1732 eingereichten „Specificatio" der für das Japanische Palais bestimmten Waren hervorgeht, daß noch andere Apostel, große und kleinere, im ganzen neun, worunter „ein Stück von 3 Ellen und ein Stück von 3½ Ellen lang", gemacht worden sind, können wir die Leipziger Statue nicht ohne weiteres mit dem in den Akten ausdrücklich erwähnten Paulus identifizieren. Immerhin bleibt die Möglichkeit bestehen, daß wir in der Leipziger Figur den Paulus vor uns haben, denn von den anderen, die nur als „roh" oder „verglüht" in der „Specificatio" gezählt werden, hören wir nichts wieder, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie im Gutbrande, falls er überhaupt ausgeführt wurde, ganz mißglückten.

Wie dem auch sei, dem Leipziger Kunstgewerbemuseum ist durch diese virtuose Arbeit ein weiteres Beispiel der plastischen Kunst Kaendlers aus seiner ersten Periode zugefallen. Schon früher kaufte es ein paar prächtige Barockvasen, die in ihrer Formengebung dem dekorativen Stil Poeppelmanns am Zwinger nahestehen, die aber ebenfalls für die erste Periode der Kunst Kaendlers charakteristisch sind, die wir bis in die Mitte der dreißiger Jahre ansetzen. Mit den letzten dreißiger Jahren wird der Stil Kaendlers allmählig malerischer, zuweilen auch bombastischer, auch nimmt die Teilnahme von Mitarbeitern an seinen Werken zu. Die bekanntere kleine Folge der zwölf Apostel (wie sie im Wiener Hofmuseum bei einander steben), die 1741 fertig wurde und für deren Gestaltung italienische Vorbilder nachgewiesen werden können, zeigt schon deutlich die veränderte Stilweise, die dann in Werken weiter entwickelt ist, wie in der Madonna mit dem heiligen Antonius, in der Pietà, in dem Tod des heiligen Franziskus, in der Kreuzigung Christi, — staunenswerte Arbeiten, die alle im Dresdener Johanneum zu sehen sind. Auch von dieser Art Kaendlerischer Figurenplastik besitzt das Leipziger Kunstgewerbemuseum seit 1906 ein gutes Beispiel in der ergreifenden Gestalt des Christus am Kreuz, um den Johannes und Maria schmerzvoll klagen, eine Gruppe, die dem Museum von Frau Martina Limburger 1906 zum Geschenk gemacht worden ist.

8

EIN JUBILÄUMSKATALOG

Soeben erschien der dritte Teil des Katalogs 500, den das Frankfurter Buchantiquariat Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., anläßlich seines 120jährigen Bestehens herausgegeben hat. Der reich illustrierte Katalog (5 Tafeln, 66 Textabbildungen) entspricht, was Ausstattung und Inhalt betrifft, dem bereits vor einiger Zeit erschienenen ersten und zweiten Teil desselben Bücherverzeichnisses. Er enthält die Beschreibung von Drucken des 16. Jahrhunderts mit Illustrationen französischer, italienischer und spanischer Künstler. Die einzelnen Werke sind wieder nach kunsthistorischen Gesichtspunkten beschrieben und unter die Namen der einzelnen Künstler, die sie illustriert haben, geordnet. Im ganzen werden 89 verschiedene Künstlernamen aufgeführt nebst kurzen Notizen über die Lebensdaten und bibliographischen Angaben der über sie erschienenen Literatur. Bei der Auswahl der Illustrationen sind meist unpublizierte und kulturbistorisch besonders interessante Bilder reproduziert worden.

Den Anfang machen die französischen Bücher. Darunter befinden sich einige sehr seltene Ritterromane wie: Lorris, le romant de la rose, (Nr. 1544), Meliadus, das Buch des Königs Meliadus (Nr. 1550), die Lyoner Ausgabe der 4 Haimons-Kinder (Nr. 1572), die erste Ausgabe von Amadis de Gaule (Nr. 1593—94) und das Buch Ysale le triste (Nr. 1605). Außerdem ist erwähnenswert ein sehr hübsches Buch mit Illustrationen von Leonard Gaultier und Jean Gourmont, das Werk von Ramelli über alle möglichen künstlichen Maschinen, welches in Paris 1588 erschien (Nr. 1517). Der Katalog bringt eine ganzseitige Abbildung eines Kupferstiches aus



Gravure sur bois (manière de Jean Bourdichon) des no. 1469 et 1547
Katalog 500 III. Teil des Antiquariates von Joseph Baer & Co.

diesem Werke. Ferner enthält diese Abteilung zahlreiche Livres d'heures, Bücher mit Illustrationen von Mercure Jollat, Jean Moni, Bernard Salomon und vor allem von Geoffroy Tory, dem Hauptmeister der französischen Renaissance. Wir bilden hier einen prächtigen Holzschnitt ab, die Madonna mit einem Stifter, der sich in einer im Jahre 1522 in Lyon erschienenen Bibel (Nr. 1469) befindet und deshalb bemerkenswert ist, weil er an die Art des berühmten Miniaturmalers Jean Bourdichon erinnert.

Die Meister der italienischen Holzschnittbücher sind selten mit Namen bekannt Meistens haben sie sich nur durch Initialen bezeichnet, oder sie werden, wie der Meister des Poliphilo, nach ihrem Hauptwerke genannt. Von allen diesen Monogrammisten verzeichnet dieser Katalog zahlreiche Werke. Aber auch von bekannten Künstlern sind einige der Bücher illustriert. Von Zoan Andrea wird ein kleines Offizium aus dem Jahre 1518 angeführt (Nr. 1612). Der Arzt Berengarius hat ein medizinisches Buch mit anatomischen Darstellungen ausgeschmückt (Nr. 1627), Hugo Da Carpi verfertigte einen Holzschnitt zu dem Kochbuche des Michele Savonaroia (Nr. 1642), (Nr. 1641) Giovani Caroto illustrierte Saraynas Beschreibung von Verona, zwei Bücher mit Illustrationen von Agostino Carracci (Nr. 1643—44) werden angeführt. Giovanni Battista Dossi, der Bruder des berühmten Malers Dosso-Dossi, illustrierte mehrere Ariost-Ausgaben (Nr. 1671—74). Einer der bedeutendsten venezianischen Holzschnittkünstler war **Lucantino degli Uberti**, von dem der



Gravure sur bois du no. 1815.
Katalog 500 III. Teil des Antiquariates von Joseph Baer & Co.

Katalog mehrere Bücher anführt (Nr. 1849—62), darunter eine Ausgabe von Gafurius Pratica musica (Nr. 1854) mit einer prächtigen blattgroßen Holzschnittabbildung (S. 499). Die beiden venezianischen Verleger Gabriele Giolito de Ferrari (Nr. 1711—15) und Francesco Marcolini (Nr. 1749—55a), illustrierten teilweise selbst die bei ihnen verlegten Bücher. Von letzterem enthält eine Ausgabe von Aretins, Sette salmi (Nr. 1750), ein sehr interessantes Holzschnittporträt von Aretin nach Tizian, das für die Geschichte des berühmten Chigi-Porträts Aretins, das kürzlich nach Amerika verkauft wurde, von größerer Bedeutung ist. Der Spätzeit des 16. Jahrhunderts gehören die beiden Salviati (Nr. 1822 und 1752—53) an, ferner Antonio Tempesta (Nr. 1837—39), Girolamo Porro (Nr. 1803—06), Giovanni Battista Franco (Nr. 1696—99) und Domenico Zenoi (Nr. 1872—73).

Auch deutsche Künstler wurden oft zur Illustrierung italienischer Bücher zugezogen. Das zeigt ein in Venedig 1516 erschienenes Brevier (Nr. 1635), dessen Titel-Holzschnitt offenbar von dem Augsburger Leonhard Beck gefertigt ist. Die berühmten Kostümbilder zu Vecellio's Habiti antichi et moderni (Nr. 1724—26) zeichnete der Nürnberger Christoph Krieger, der sich in Venedig Christoforo Guerra genannt hat. Einen besonders interessanten Holzschnitt bilden wir ab. Er gehört einer in Siena um 1560 gedruckten Representatione di Santa-Cecilia (Nr. 1815) an, ist jedoch augenscheinlich von einem Holzstock abgedruckt, der bedeutend älter ist, ja der zu den ältesten Produkten italienischer Holzschneidekunst gehören dürfte, die sich erhalten haben. Die sehr lebendige Darstellung des Kindermordes, scheint von der Kunst des Squarcione beeinflußt zu sein.

Von niederländischen Drucken erwähnen wir die kunsthistorisch sehr interessante Beschreibung der Niederlande von Lod. Guicciardini (Nr. 1888), deren Kupferstichtafeln von Crispin van den Broeck gestochen sind. Für den berühmten Antwerpener Verleger Christoph Plantin arbeiteten zahlreiche Künstler, unter denen Peter van Borcht (Nr. 1885—87), Jean Croissant (Nr. 1894—95), Joseph Gietleughen (Nr. 1901 — 02), Assuerus van Londerseel (Nr. 1920—20a), Anton Silvius (Nr. 1930—33) und Hieronymus Wierx (Nr. 1885) zu erwähnen sind. Außerdem sind Werke des Goldschmiedes Jean Collaert (Nr. 1891—93), des Architekten Jacob Floris (Nr. 1896) und der Asopus des in Brügge lebenden Marcus Gheeraerts (Nr. 1899) zu erwähnen. Die hell-dunkeln Holzschnitte (Nr. 1903—04) von Hubert Goltz und zahlreiche Kupferstiche von Lucas van Leyden (Nr. 1907—19) sind ebenfalls in dem Kataloge angeführt.

Den Beschluß machen einige spanische Bücher, unter denen besonders die sehr seltenen Americana von Lopez de Gomara (Nr. 1948), Oviedo Y Valdes (Nr. 1952—53), Francisco de Xerez (Nr. 1955) hervorzuheben sind.

Dann folgen noch umfangreiche Künstlerregister, Druckortverzeichnis und ein alphabetisches Register. Ferner liegen dem Kataloge ein Gesamttitel für alle 3 Teile, ein Literaturverzeichnis und ein Sachregister bei. Letzteres ist ein Beweis, wie verschiedenartig der Inhalt der in dem Kataloge verzeichneten Werke ist. Da finden sich Bücher über Astrologie, Chiromantie, Jagd, Kochbücher, Kräuterbücher, Musik, Mystik, Mnemotechnik, Reitkunst, Wappen, Emblemenbücher u. v. a. An Reichhaltigkeit des Inhaltes und Sorgfalt der Ausarbeitung dürfte wohl das besprochene die meisten in den letzten Jahren erschienenen Bücherverzeichnisse übertreffen. *

MARC ROSENBERG ÜBER GOBELINS

Bei der Eröffnung der Gobelin-Ausstellung in Karlsruhe vom 28. Mai 1907 hielt Rosenberg einen bemerkenswerten Vortrag über Gobelins: Die frühesten Wirkarbeiten in Gobelintechnik sind in koptischen Gräbern gefunden; nach einer langen Zeit, im 12. Jahrhundert, folgt der Halberstädter Teppich; eine regelmäßige Entwicklung setzt erst im 15. Jahrhundert ein: burgundisch-niederländische Kunst; dann Raffaels Teppiche („Arrazzi"); einen dritten Höhepunkt bedeutet die Pariser Manufaktur Ludwigs XIV. Hieran schloß sich eine Einführung in die Technik der Gobelinwirkerei. Gut und anregend geschrieben, kann der Aufsatz vortrefflich als Einführung in die Kenntnis der Gobelins dienen. S.

DER KUNSTMARKT

Der deutsche Kunstmarkt hat in den vergangenen Wochen nur wenige Ereignisse gesehen, die für den Sammler von stärkerem Interesse wären. Der Januar ist eine tote Zeit für den Kunsthandel, der alle seine Kräfte auf die großen Schlager in den Frühjahrsmonaten konzentriert, an denen es auch heuer nicht fehlen soll. Bei *Keller & Reiner* in **Berlin** kam am 21. und 22. Januar die Galerie Fritz Gerstel unter den Hammer, die an die 200 Bilder älterer und neuerer Meister in sich vereinigte, nur wenig darunter, was die Durchschnitts-

qualität überragte. Die besten Stücke gehörten der älteren Kunst an und einige davon erzielten bemerkenswerte Resultate, die hier mitgeteilt seien: Nr. 9, Simon Kick, Soldaten beim Spiel, 730 M.; Nr. 12, Schule des van Dyck, Madonna, 950 M.; Nr. 27, B. van der Helst, Herrenbildnis, 1515 M.; Nr. 28, Derselbe, Damenbildnis, 1370 M.; Nr. 29, François Boucher, Le Torrent, 1500 M.; Nr. 40, Hyacinthe Rigaud, Bildnis eines Malers, 1480 M.; Nr. 42, Gainsborough, Damenbildnis, 1900 M.; Nr. 43, Meindert Hobbema, Landschaft mit Wassermühle, 2620 M.; Nr. 46, N. Maes, Damenbildnis, 1560 M.; Nr. 48, Jan Steen, Wachtfeuer, 4100 M.; Nr. 49, David Teniers d. J., Die Wachtstube, 1380 M.; Nr. 55 u. 56, Canaletto, Ansichten von Venedig, 6820 M.; Nr. 60, Godfrey Kneller, Kinderbildnis, 1490 M.; Nr. 61, John Hoppner, Mädchenbildnis, 1530 M.; Nr. 68, Meindert Hobbema, Wassermühle, 2010 M.; Nr. 70, J. van Ruisdael, Landschaft, 1260 M.; Nr. 114. Charles Hoquet, Marktplatz, 645 M.

Am 11. Februar versteigerte *Rudolf Lepke* eine Sammlung von Gemälden alter Meister sowie eine Anzahl Bilder des 19. Jahrhunderts, unter denen folgende Ergebnisse notiert seien: Nr. 53, Nicolas Berchem, ital. Landschaft, 530 M.; Nr. 58, Corneiis Dusart, 300 M.; Nr. 70, N. Lancret zugeschr., Interieur, 570 M.; Nr. 75, Ch. Leichert, Holländ. Kanal, 300 M.; Nr. 77, N. Largillière, Damenbildnis, 320 M.; Nr. 80, J. van Loo, König Friedrich V. von Dänemark, 435 M.; Nr. 82, Claude Lorrain, Abendlandschaft, 660 M.; Nr. 90, Joh. Bapt. Francken, Jakob und Esau, 550 M.; Nr. 93, Art des G. Dou, Einsiedler, 610 M.; Nr. 99 und 100, Aug. Knip, Bauernhof, 490 M.; Nr. 113, W. van de Velde, Marine, 113 M.; Nr. 116, J. v. Goyen, Dorflandschaft, 640 M.; Nr. 131 und 132, C. J. Morel, Landschaft und Fischerhaus, 820 M.; Nr. 139, Ant. Coypel, Mme. Pompadour, 610 M.; Nr. 141, A. Querfurth, Früchte, 410 M.; Nr. 150, Art des Jan v. Goyen, Flußlandschaft, 420 M.

Eine sehr interessante Auktion veranstaltete dieselbe Firma vom 18. bis 20. Februar, nämlich Miniaturen aus dem Nachlaß der Frau Gräfin Clotilde Lottum, sowie alte kunstgewerbliche Arbeiten aus dem gleichen Besitz, insgesamt 506 Nummern. Die Miniaturensammlung der Gräfin Lottum war in Sammlerkreisen längst bekannt und zweifellos eine der besten, die es in Deutschland gab, dessen Sammeleifer der Miniatur nicht mit dem gleichen Interesse gegenübersteht wie andere Länder, die innigere kulturgeschichtliche Beziehungen zur Elfenbeinmalerei unterhalten. Der Reiz der Miniaturen liegt einmal in den damit verknüpften historischen Reminiszenzen. Weniger das Kunstwerk an sich als das Sujet und das Porträt fesseln das Interesse und man hat schon häufig genug konstatieren können, wie gerade hier die Preise nicht das Ergebnis künstlerischer Qualität, sondern in erster Linie des Sujets waren. Die Miniaturensammlung der Gräfin Lottum stellt eine Ahnengallerie von erlesenem Werte dar, die zum Teil in engem Zusammenhang mit der preußischen Geschichte steht. Über die Ergebnisse dieser Auktion, zu der ein reich illustrierter Katalog erschienen ist, werden wir in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift berichten.

8

Unter den bevorstehenden Ereignissen des Berliner Kunstmarktes muß eine Versteigerung besonders herrorgehoben werden, die *Amsler & Ruthardt* in den Räumen ihres Kunstantiquariates am 23. und 24. März veranstalten und auf deren Resultate man sehr gespannt sein darf, zumal sich unter dieser Sammlung von Originalradierungen und Handzeichnungen erster deutscher und ausländischer Künstler das vollständige radierte Werk von Max Klinger befindet. Und zwar durchweg Blätter in allerersten Ausgaben und Probedrucken, über deren Wert bei keinem Kupferstichsammler heute ein Zweifel mehr sein kann. Erinnern wir doch beispielsweise an das im Dezember an gleicher Stelle versteigerte frühe und seltene Blatt Klingerscher Griffelkunst, das vom Leipziger Museum um den Preis von 4500 M. erstanden wurde, ein Blatt, das ob seiner künstlerischen Qualität allein nie diese Summe rechtfertigen würde. Unter diesen Klingerschen Originalradierungen, die bei Amsler & Ruthardt unter den Hammer kommen, erwähnen wir Opus I: Radierte Skizzen. Eine vollständige Folge dieser Jugendarbeiten in ersten Abdrücken von den unverstählten Originalplatten, sogen. Brüssler Ausgabe, von der nur 10 Exemplare hergestellt wurden. Opus II: Rettungen ovidischer Opfer, ebenfalls vollständiges Exemplar der Brüssler Ausgabe. Opus III: Eva und die Zukunft. Exemplar Nr. 8 der ersten Ausgabe vor der Widmung mit den zwei verschiedenen Auffassungen für Blatt V. Opus IV: Intermezzi. Frühe Abdrücke auf Chinapapier, sehr selten. Opus V: Amor und Psyche. Opus VI: Ein Handschuh. Handexemplar des Künstlers. Opus VII: Landschaften. Opus VIII: Ein Leben. Ebenfalls Handexemplar des Künstlers der ersten Ausgabe von den unverstählten

Platten. Opus IX: Dramen. Opus X: Eine Liebe. Alles früheste Ausgaben, denen sich Opus XI: Vom Tode, Opus XII: Die Brahms-Phantasie und Opus XIII: Vom Tode II. anschließen. Dazu kommen noch zu jedem Opus eine Reihe kostbarer Einzelblätter aus diesen Werken, meist erste Probedrucke, über deren Wert nicht gesprochen zu werden braucht, ferner eine reiche Anzahl von Exlibris und anderen Einzelblättern, prächtige Federzeichnungen und Studien zu des Meisters Bildern, Skulpturen und Radierungen. So darf man wohl ohne Übertreibung behaupten, daß auf absehbare Zeit hinaus eine zweite Klingersammlung in solcher Reichhaltigkeit und Qualität nicht wieder auf den Markt kommen dürfte. Aber auch sonst wird die Versteigerung bei Amsler & Ruthardt erhebliches Interesse erwecken, bringt sie doch neben Klinger noch eine Reihe unserer ersten Graphiker mit kostbaren Frühdrucken ihrer Werke zu Worte, darunter Arbeiten von Fautin-Latour, Ernst Moritz Geyger, Otto Greiner (darunter eine Originalstudie zum „Inferno"), Seymour Haden, Paul Helleu, Herkomer, Jacquemart, Legros, Liebermann, Millet, Stauffer-Bern, Whistler u. a., kurz, eine Auslese moderner Graphik in ihren glänzendsten Vertretern. Der reich illustrierte Katalog kostet 1 M.

8

Auf dem **Münchener** Kunstmarkt sind in den letzten Wochen ebenfalls keine Ereignisse von weittragender Bedeutung zu verzeichnen gewesen, aber die kommenden Wochen werden auch hier eine lebendigere Tätigkeit erleben. Die neue Saison hat bereits begonnen. *Hugo Helbing* hat für die kommenden Monate bereits drei große Versteigerungen angekündigt, von denen die erste am 18. und 19. Februar stattgefunden hat. Es handelte sich am ersten Versteigerungstage um eine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Lithographien, sowie Farbstichen des 15. bis 18. Jahrhunderts und einigen Handzeichnungen alter Meister, am zweiten Tage um Originalradierungen, Holzschnitten usw. hervorragender moderner Meister, unter denen sich Arbeiten von Corot, Greiner, Klinger, Liebermann, Stauffer-Bern u. a. befanden. Über die Resultate dieser beiden Auktionen werden wir noch kurz berichten.

Eine wichtige Auktion zeitgenössischer Malerei, auf die heute schon aufmerksam gemacht sei, wird *Hugo Helbing* am 7. April veranstalten, bei welcher Gelegenheit die Sammlung F. Kalister (Triest) unter den Hammer kommen soll, in der sich nicht nur Perlen deutscher Malerei (Achenbach, Lenbach. Fr. A. v. Kaulbach), sondern auch ausgezeichnete Werke der italienischen (Favretto usw.), spanischen (Beulliure) und holländischen Malerei (Mesdag, Verboekhoven u. a.) befinden.

Für Anfang Mai hat dieselbe Firma eine Versteigerung kunstgewerblichen Charakters, der Sammlung Leinhaas-München, in Aussicht gestellt, über die noch zu sprechen sein wird.

8

In **Köln** hat die Firma *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne), die seit langem einen wohlbegründeten Ruf hat, ebenfalls ihre Tätigkeit mit einigen Versteigerungen wieder aufgenommen. Am 17. und 18. Februar kamen eine Reihe von Gemälden alter und neuzeitiger Meister, sowie Kupferstiche und Aquarelle unter den Hammer, am 24. Februar und folgende Tage gelangt wiederum ein Teil der wohlbekannten Sammlung Heinr. Lempertz sen., in der Hauptsache Zeichnungen von Osterwald, Ramboux u. a., ferner Karikaturen, Porträts zum Ausruf. Anschließend daran wird die III. Abteilung der Kupferstichsammlung des verstorbenen Geh. Sanitätsrats Dr. C. v. Guérard unter den Hammer kommen, die manches Bemerkenswerte enthält und eine Reihe guter und seltener Stiche in sich vereinigt.

Für den 27. April hat die genannte Firma die Auktion der bekannten China-Sammlung N. J. Chlodowski, Odessa, angekündigt, über die noch näher zu berichten sein wird.

8

Eine hochinteressante Versteigerung, die sich an die verschiedensten Sammlerinteressen wendet, findet in **Wien** am 16. März und folgende Tage durch die Firma *Gilhofer & Ranschburg* statt. Es kommen bei der Gelegenheit drei Sammlungen von ausgeprägtem Charakter unter den Hammer, die des Hofrat Petzold, des Herrn Z. v. Lachnit und des Prinzen C. . . . Der Katalog verzeichnet in seinem ersten Teil Handzeichnungen und Aquarelle des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter Arbeiten der Wiener Rud. v. Alt, Fr. v. Amerling, Jos. Anton Bauer, Jos. Binder, Franz Dobyaschofsky, J. M. Doffinger, Franz Eybl, Peter Fendi, Jos. v. Führich, Heinr. Füger und andere Namen von gutem Klang und hervorragender Bedeutung im Rahmen der österreichischen Kunstgeschichte. Unter den Handzeichnungen alter Meister sind Werke von Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo, Cara-



DELLA CROCE. MARIA ANNA MOZART

vaggio, Jan Steen, Teniers, Hans Bol u. a. verzeichnet. Die Abteilung der Aquarelle und Miniaturen mit Arbeiten von Doffinger, Eybl, Füger, Führich, Ranftl usw. hat in der Hauptsache ebenfalls österreichischen Charakter. Besonderes Interesse beansprucht ferner die Abteilung der Porträts. Als Pièce de résistance darunter das Porträt von Maria Anna Mozart, Schwester des Komponisten, von der Hand della Croces. Mozart selbst hat dieses Bild wahrscheinlich in einem Briefe an seinen Vater vom November 1780 erwähnt. Abgesehen von dem rein historischen Interesse, das sich einer solchen Arbeit von selbst zuwendet, verdient dieses Bild (wir geben es als Probe in einer stark verkleinerten Reproduktion wieder) seiner hervorragenden künstlerischen Qualität nach alles Lob. Auch einige Werke alter Kunst aus der böhmischen Schule, ferner ein dem Ambrosius Francken d. A. zugeschriebenes Bildnis verdienen Erwähnung. Starken Zuspruch dürfte auch die Abteilung der französischen und englischen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts, darunter Arbeiten von Aubry und Bartolozzi usw. finden, die heute sehr hoch im Preise stehen. Den Beschluß der Versteigerung macht eine Sammlung früher Lithographien von Schwind, Kriehuber u. a., sowie eine Anzahl historischer Blätter, Militaria, Viennensia usw., sowie ein Anhang „alte Meister", in dem wir die Namen Rembrandt, Dürer, Schongauer u. a. verzeichnet finden. Alles in allem eine reichhaltige und qualitativ hochstehende Kollektion, die auch außerhalb Österreichs die Liebhaber und Sammler interessieren wird. -n.

PARIS

Januar ist von jeher eine schlechte Zeit für den Markt gewesen. Alle Welt ist mit gesellschaftlichen Verpflichtungen überhäuft und der Monat, in dem die Bilanz des Jahres gezogen wird, ist einer der ungünstigsten für den Kunsthandel. In diesem Jahre ist die Geschäftsunlust besonders groß, da die amerikanische Krise sich überall fühlbar macht. So haben denn im verflossenen Monat im Hotel Drouot kaum nennenswerte Verkäufe stattgefunden. Während im vorhergehenden Monate die Vente Robaut ein Ereignis ersten Ranges gewesen war, bei dem der Louvre seine Schätze um Corot's entzückenden Stadtturm von Douai bereicherte (46000 fs.) so lassen sich aus dem Januar nur erwähnen: Gemäldeverkäufe: moderne Bilder am 11. Januar: Georges d'Espagnat fünf große Dekorationsmalereien 4150 fs. (Boussod & Valadon), am 20. Januar: Boudin, Hafen von le Hâvre (54 : 74) 2700 fs., am 24. Januar: Thaulow, Dorfstraße (55 : 65) 1600 fs., am 30/31. Januar: Salvator Rosa, Almosenverteilung im Kloster (23:32) 1980 fs. Rokkokodekorationen (14 Stück) 5000 fs. Jacopo da Ponte, Lautenspieler 650 fs. (Dies Bild hatte auf der vente Sedelmeyer 1100 fs. erzielt.) An andern Verkäufen wären zu erwähnen: Bücher: Sammlung des Grafen Léon Werlé. No. 78 Brillat Savarin, physiologie du goût mit Radierungen von Lalauze 2000 fs. (am Tage der Vente gestohlen). No. 101 Comte de Chévigné, contes Rémois, ill. von Meissonnier 1015 fs. No. 140 eine Kollektion von 3433 graphischen Werken Daumiers in 32 Bänden 2150 fs. No. 156 Diderot. Jacques le fataliste mit Aquarellen von Leloir 4210 fs. No. 159 Jérome Doucet: la chanson des mois mit Aqu. von Leloir 3870 fs. am 13/14. Januar: Salongarnitur Louis XVI. Tapisserie Aubusson (1 Canapé, 8 Fauteuils): 20100 fs. Drei Wandteppiche 18. Jhrhdt. Nymphengruppen 62000 fs. Andere Tapisserien 17. u. 18. Jhrhdt.: je 3550, 4300, 5010 fs. Tapisserie d. Renaissance 10250 fs., am 20. Januar: persische Fayencen, wobei eine Platte aus dem 14. Jhrhdt. mit dem Basrelif einer Moschee 960 fs. erzielte. — Herr Henri Baudonin ist zum Nachfolger des bekannten, vor einigen Monaten verstorbenen Kommissars Paul Chevallier ernannt worden. R. A. M.

VERMISCHTES

Rom, 11. Febr. Die italienische Regierung scheint jetzt mit größerer Energie darauf auszugehen, durch Ankauf Kunstschätze vor dem Auswandern zu bewahren, statt wie bisher einzig und allein auf das gesetzliche aber immer umgangene Ausfuhrverbot zu vertrauen. Eine Zeitungsnotiz bereitet auf einen neuen derartigen Ankauf vor, der wahrscheinlich sehr bedeutende Mittel beanspruchen wird: Ein römisches fürstliches Haus, welches einen der besten päpstlichen Adelsnamen aus dem 17. Jahrhundert trägt, bemühe sich seit Jahren um den Verkauf ihres alten Kunstbesitzes. Das berühmte Archiv wurde mit seinen 10000 Manuskripten für die Vatikanische Bibliothek durch Leo XIII. erworben. Von der Sammlung antiker Bronzen und Elfenbeinschnitzereien habe man bisher geglaubt, daß sie bereits in das Ausland gewandert sei. (Dieser irrigen Meinung war allerdings einzig und allein nur die italienische Regierung.) Nun habe man aber festgestellt, daß sie sich noch in Italien, und zwar bei einem Kunsthändler in Florenz befinde. Daraufhin sei eine Kommission von Archäologen eingesetzt worden, um die Sammlung zu prüfen und darüber zu berichten. — Für den Eingeweihten kann es keinen Zweifel geben, daß es sich um die Antiken-Sammlung Barberini handelt, auf welche die italienische Kunstverwaltung ihre Hand legen will, nachdem sie bisher gegen deren Export scheinbar nichts einzuwenden gehabt hat. Es ist sehr bedauerlich, daß von keiner deutschen Museumsverwaltung soviel rasche Entschlossenheit gezeigt worden ist, um sich jene Sammlung, die ausgezeichnete antike Kunstgewerbeerzeugnisse, darunter ein bedeutendes großes Bronzestück, enthält, zu sichern, solange dazu die Möglichkeit geboten war. Aus der Sammlung Barberini stammt übrigens auch die kleine miniaturartig gemalte Verkündigung Botticellis (nach der Ansicht einiger Kenner ist sie allerdings nur ein Schulwerk), die sich heute im Besitz des Berliner Sammlers Huldschinsky befindet. X.

Rom, 15. Febr. Wie die „Tribuna" heute mitteilt, erwirbt der italienische Staat aus vorhandenen Fonds die Antiken-Sammlung des Hauses Barberini von dem Kunsthändler Prof. Volpi in Florenz, bei dem sie sich gegenwärtig befindet. •

München. In der Bilderfälscherangelegenheit haben die polizeilichen Erhebungen ergeben, daß sich die „Hauptfabriken" in München und in Paris befinden, und daß in einer ganzen Reihe von anderen Kunststädten Filialen errichtet worden waren. Das Fälscherkonsortium ließ, wie uns aus München gemeldet wird, nicht nur Fälschungen toter Meister anfertigen, um sie als Originale in den Handel zu bringen — die Gesellschaft hatte auch die Kühnheit, Originale noch lebender kursfähiger Künstler geradezu fabrikmäßig herzustellen. Da sich die Absatzgebiete der eigenartigen Kunstreproduktionsgesellschaft nahezu über alle Kulturstaaten verteilen, gestaltet sich die Untersuchung außerordentlich schwierig, doch besteht Aussicht, daß es gelingt, das ganze Konsortium zu fassen.

In München ließen die Händler oft für einige Mark Kopien nach Lenbach, Defregger, Grützner, Schleich, Schwind, Spitzweg usw. anfertigen. Jede Kopie ging dann nach Paris, wo sie signiert wurde, und tauchte später in einer Kunsthandlung als „Original" auf, für die die betrogenen Liebhaber schweres Geld zahlten. So steht unter anderem fest, daß für einen „echten Spitzweg", der für zehn Mark gemalt worden war, 3000 Mark verlangt und bezahlt worden sind. In einer Kunsthandlung in Breslau wurde ein falscher Schwind: „Amor und Psyche" von der dortigen Polizei beschlagnahmt. Um die Fälschungen als solche zu erkennen, wurde der Justizbehörde eine aus Malern, Bildhauern und Kunsthistorikern gebildete Kommission beigegeben, der unter anderen Professor Franz v. Stuck angehört. Unter den verhafteten Fälschern befinden sich auch die Münchener Kunsthändler Politzer und Windhagen, von denen besonders der letztere in falschen Terrakotten Geschäfte machte. Der Prozeß dürfte sich zu einem der sensationellsten gestalten, der seit langem die Gerichte beschäftigt hat. (Berl. Tagebl.)

Paris. Der bekannte Kunstsammler Groult in Paris ist 60 Jahre alt gestorben. Seine Galerie, hauptsächlich mit Werken von Watteau, Fragonard, Gainsborough, Turner usw. wird auf 25 Millionen Franken geschätzt.

Berlin. Die Sammlung Gaston v. Mallmann ist mit ihrem Besitzer aus Böhmen hierher (Anhaltstr. 17) übergesiedelt und Kunstfreunden zugänglich gemacht. Sie enthält namentlich gute vlämische Gemälde.

Für die Redaktion verantwortlich: Der Herausgeber Dr. Georg Biermann, Leipzig. Zweigredaktionen: **Berlin.** Dr. Paul Ferdinand Schmidt (zugleich Redakteur der Bibliographie). **München.** Dr. Hermann Uhde-Bernays. **Wien.** Dr. Wilhelm Sulda. **Paris.** Dr. Rudolf Adelbert Meyer. **London.** Frank E. Washburn Freund in Harrowan Hill bei London.

AUKTIONSKALENDER

Februar 25. u. 26.	**Frankfurt a. M.** Rud. Bangel. Gemälde, Antiquitäten und Kunstgegenstände.
25. u. 26.	**Amsterdam.** C. F. Roos & Co. Im „Militie“-Zaal. Moderne Gemälde. Nachlaß des Herrn R. G. Graadt van Roggen, des Fräul. G. H. Matthyssen.
März 2. u. 3.	**Wien.** Anton Stöckl. Gemälde aus Privatbesitz und Nachlaß des Malers Julius Radl in Wien.
3.	**Amsterdam.** C. F. Roos & Co. Im „Milit.“-Zaal. Nachgelass. Aquarelle von J. H. Weißenbruch sowie die Aquarellsammlung des Herrn G. te Kruyff van Dorßen.
7.	**München.** A. u. W. Bauers Kunstauktionshaus. Gemälde mod. dtsch., französ. u. holl. Meister. Slg. B. von Braunhorst; dazu Antiquitäten.
10. u. 11.	**Frankfurt a. M.** Rud. Bangel. Sammlung Steiner, Wien. Japan und China. Altertümer.
16.	**Wien.** Gilhofer & Ranschburg. Sammlung Hofrat Petzold, Z. von Lachnit, Prince C.... Handzeichnungen des 16.—17. Jahrhunderts, Aquarelle, Miniaturen. Französ. u. engl. Kupferstiche des 18. Jahrhdts. Selt. Porträts. Früh. Lithograph. usw.
März 16. u. 17.	**Frankfurt a. M.** Philipp Bode. Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen des 15.—19. Jahrhunderts, sowie Handzeichnungen.
23. u. 24.	**Berlin.** Amsler & Ruthardt. Radierungen, Handzeichnungen, Lithographien erster moderner Meister, darunter vollst. Klingerwerk in hervorragend. Ausgaben u. Blättern.
25. u. 26.	**Aachen.** Anton Creutzer, vorm. M. Lempertz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen alter und moderner Meister, Kunstgegenstände. Nachlaß des Düsseldorfer Malers Wilh. Sohn.
April 7.	**München.** Hugo Helbing. Sammlg. F. Kalister—Triest, Ölgemälde und Aquarelle hervorragender moderner Meister.
27.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Japan- und Chinasammlung Cholodowski, Odessa.
Mai	**München.** Hugo Helbing. Sammlg. Leinhaas—München, Skulpturen in Holz und Stein, Gemälde, Kunstgegenstände.
Mitte	**Kassel.** Max Cramer. Griechische Altertümer und Goldsachen aus der Sammlung A. Vogell.

NEUE KATALOGE:

J. Scheible, Stuttgart, Hauptstätterstraße 79. Katalog für Bibliophilen, Nr. 353—365. (Seltenheiten, Kupferstich- und Holzschnittwerke, Kulturgeschichte.)

Max Ziegert, Frankfurt a. M., Hochstraße 3. Katalog 7 u. 8: Städteansichten, topographische Blätter in Kupferstich usw. von 1500—1900. Kat. 9: Porträts von 1500—1900. Kat. 10: Kupferstiche, Radierungen usw. von 1450 bis 1850, darunter Chodowiecki, Dürer, Rembrandt, Callot, L. Richter usf. Francofurtensien.

Wilh. Jacobsohn u. Co., Breslau V., Tauentzienstraße 11. Kat. 223. (Erstausgaben, Brandenburg, Illustrierte Werke usw.)

J. St. Goar, Frankfurt a. M., Junghofstraße 5. Kat. 97. Kunst und Kunstgewerbe.

Schuster & Bufleb. Berlin W. 30. Almanach für Architektur, Kunst u. Kunstgewerbe 1908.

K. W. Hiersemann, Leipzig, Königstraße 3.
Katalog 340. Kunstgeschichte.
— 341. Kunstgewerbe.
— 342. Graphisch. Kunst u. Buchgewerb.
— 343. Orientalische Kunst.
— 344. Antike Kunst.

Katalog über christliche Kunst. Kupferstiche, Kupferätzungen, farbig. Reproduktionen, Steindrucke, Photographien. (64 S. mit Abbildgn.) gr. 8°. Magdeburg, Ev. Buchhandlg. (07).

Woldemar Kuhnis. Dohna/Sa. Lagerkatalog 2. Aquarelle und Handzeichnungen alter und neuerer Meister. Der Katalog verzeichnet 612 Nummern.

Georges Rapilly. Paris. Katalog über Nachbildungen meisterlicher Blätter d. 15.—17. Jahrhunderts in Heliogravüre.

Amsler & Ruthardt, Berlin W. 64, Behrenstraße 29a. Katalog 78. Sammlung D......, Berlin. Das Werk von Max Klinger.

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen CARL BELLMANN in Prag, J. H. ED. HEITZ in Straßburg, KLINKHARDT & BIERMANN in Leipzig, PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT in Berlin, ANTON SCHROLL & Co. in Wien, WILHELM WEICHER in Leipzig, E. A. SEEMANN in Leipzig (für einen Teil der Auflage) bei, auf die besonders aufmerksam gemacht sei.

Kunstauktion in Aachen

Bedeutende Sammlung von Gemälden alter und neuzeitiger Meister

darunter: Berghem, Jordaens, Hondekoeter, de Heem, Tischbein, Corot, Decamps, Jacovacci, Rousseau, Schelfhout etc., **hervorragende Holzschnitzereien und Skulpturen** der rheinischen, flämischen und oberdeutschen Schule aller Epochen, **Antiquitäten** wie Arbeiten in Gold, Silber, Kupfer, Zinn, Stein, Glas, Porzellan, Elfenbein,

Möbel und sonstige Einrichtungsgegenstände zum Teil aus dem künstlerischen Nachlaß des **Düsseldorfer Malers Professor Wilhelm Sohn.**

Versteigerung: Mittwoch, den 25. und Donnerstag, den 26. März 1908.

Reich illustrierter Katalog auf Verlangen gratis durch

Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, Aachen

Gegründet 1869. **Elisabethstraße 4.** Telephon 425.

Übernahme ganzer Sammlungen sowie einzelner Gemälde und Kunstgegenstände aller Art unter kulantesten Bedingungen zur Versteigerung und freihändigem Verkauf. Erstklassige Referenzen.

Kunst-Auktion

von

Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten

des XV.—XIX. Jahrhunderts

in vorzüglichen alten Abdrücken und original

Handzeichnungen

Montag, den 16. u. Dienstag, den 17. März, vorm. 10 u. nachm. 3 Uhr

im

Kunstsalon PHILIPP BODE

Frankfurt am Main

24 Weserstraße 24

Kataloge auf Wunsch gratis und franko.



Abb. 1. REMBRANDT: Christus und die Samariterin am Brunnen
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum □
□ Erwerbung aus der Sammlung R. KANN

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2

I. Jahrg. Heft 3 1908

Die Neuerwerbungen des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin

Gemälde aus der Sammlung RUDOLF KANN

Von Hans Posse

Vor wenigen Wochen ist in dem den Neuerwerbungen vorbehaltenen Kabinette des Kaiser Friedrich-Museums eine kleine gewählte Sammlung von Gemälden zur Ausstellung gelangt. Sie stammen aus dem Nachlasse des verstorbenen Rudolf Kann, dessen Galerie einst zu den berühmtesten Privatsammlungen von Paris gehörte, und die im letzten Sommer für 20 Millionen an die Londoner Kunsthandlung Duveen Bros. verkauft worden ist. Das Gefühl des Bedauerns, daß auch diese an erstklassigen Gemälden kostbare europäische Sammlung zerstreut wurde und den heute üblichen Weg so vieler Kunstwerke, nach Amerika, gehen soll, wird wenigstens zum Teil gelindert, wenn man die für Deutschland geretteten Kunstwerke beisammen sieht. Zwar fällt wohl die Frage: warum so viele kleine Bilder anstatt weniger aber bedeutenderer Stücke, an denen die Galerie Kann doch reich war? Der Generaldirektor der Kgl. Museen Wilh. Bode hat sich in seinem amtlichen Berichte darüber ausgesprochen: wie für die hervorragendsten Gemälde von vornherein ganz exzentrische Summen gefordert und bezahlt worden sind, die aufzubringen hier unmöglich gewesen wäre, und wie auch die Erwerbung der kleineren Bilder, wenigstens zu einem Teile, nur einer Mode und Eigentümlichkeit der großen amerikanischen Sammler zu verdanken ist, die kleine Bilder, Darstellungen ausgesprochen religiösen Inhalts oder namenlose Werke nicht zu schätzen vermag.

Die neue Erwerbung ist trotzdem die wichtigste der letzten Zeit, vor allem durch sorgsame Auswahl nach den Bedürfnissen und Mängeln der Berliner Sammlung. Wer allerdings importante Erwerbungen nach dem Quadratmeter bemißt, wer große Mittelstücke verlangt, wird kaum auf seine Rechnung kommen. Denn das Gros dieser jetzt ausgestellten Vereinigung von acht Bildern und einer Holzskulptur sind Werke der holländischen Kleinmalerei des 17. Jahrhunderts, Bilder von fast monochromer, feiner Tonwirkung, ohne blendende Farbeneffekte, die das Auge zum Verweilen auffordern, auch kaum interessant durch die Fülle packenden Inhaltes, sondern



Abb. 2. PHILIPS WOUWERMANN: Winterlandschaft
□ Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Stücke von jenem tiefen und ehrlichen Ernst der Natur- und Lichtdarstellung, der uns die holländische Malerei heute so liebenswert macht, und voller Vorzüge, an denen nur der andächtige Beschauer sich zu ergötzen versteht.

Doch die Tatsache dieser Erwerbung bedarf ja keines entschuldigenden Geleitwortes! Zwei Rembrandts von hoher Qualität erworben zu haben, ist unter allen Umständen schon eine Tat. Die Berliner Galerie gehört dadurch immer mehr zu den ersten Bewahrerinnen Rembrandtscher Kunst. Von ihm sieht man unter den Neuerwerbungen „Christus und die Samariterin am Brunnen" (Abb. 1), eine der Varianten des vom Meister in dieser Zeit mehrfach behandelten Motivs, unserem Geschmacke nach vielleicht seine originellste und malerischste Lösung. Das Bild ist bezeichnet: Rembrandt f. 1655; eine Vorstudie dazu befindet sich in Oxford. Wenn vorhergehende Bearbeitungen desselben Stoffes noch den Eindruck einer in Rembrandts Hause bewahrten venetianischen Komposition, die in seinem Inventar als „Giorgione" erwähnt wird, verraten, spricht hier



Abb. 3. GONZALES COQUES: Familienbildnis
□ Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

die reinste Eigenart. Figürliches und landschaftliches Motiv schließen sich zu höchster Einheit zusammen. Das Bild scheint das Ergebnis einer Lichtvision zwischen alten Mauern nach goldigem Sonnenuntergang, zu der sich der biblische Vorgang wie selbstverständlich herbeiläßt. Hoch oben beugt sich über den Rand einer Zisterne die Samariterin; sie vergaß den Eimer emporzuziehen beim Nachsinnen über die seltsamen Worte des Fremdlings, der, zur Seite im Schatten sitzend, sich dem Beschauer nur verrät durch die in eindringlicher Rede erhobene Hand. Das Weib trägt ein Gewand von gedämpftem Gelbrot, und diese Farbe steht als stärkste Note gegen leuchtende rotgoldene Mauern; ringsumher flutet warme Sonnenluft.

Um dieselbe Zeit mag das zweite Bild Rembrandts entstanden sein: das Brustbild eines jungen Juden in dem breiten markigen Pinselstrich dieser Schaffensperiode. Es ist ein feingeschnittenes bleiches Antlitz von dem milden, sinnenden Ausdruck, wie ihn Rembrandt seinen Christusköpfen zu geben liebt, mit auf die Schultern herabfließendem dunklem Haar. In die Sammlung eingereiht wird diese Studie, die wohl zu den Vorarbeiten für eine Christuskomposition gehört, ein passendes Gegenstück zu dem früher entstandenen Studienkopf eines jungen Juden in der Galerie bilden.

Dann verdankt die Berliner Gemäldesammlung der Kann'schen Erwerbung vor allem eine Bereicherung an Werken der holländischen Landschaftsmalerei. Wir treffen eine kleine Landschaft aus Jacob van Ruisdaels früher Zeit an: Windmühlen am Wasser, ein Bildchen schon voll des Zaubers stiller Einsamkeit, voll duftiger Weichheit; unter grauer luftiger Atmosphäre ein gedämpftes Spiel von Licht auf smaragdgrünen Büschen. Ein Aert van der Neer gehört zu den reizvollsten Arbeiten dieses oft eintönigen Künstlers, der bisher mit keinem gleich guten Stück in der Galerie vertreten war. Es zeigt, bewundernswert wie selten, die Neer eigene Zurückhaltung in der Einheit des Tons: ein stahlgrauer Wintertag über der weiten Eisfläche eines Flusses, am Horizonte Häuser, Windmühlen und Türme einer kleinen holländischen Stadt vor gelbem Abendhimmel. Und wie flott und lustig ist die auf dem Eise sich vergnügende Menge geschildert, jedes Figürchen eine gut beobachtete Studie für sich. Am überraschendsten aber wirkt Philips Wouwermann (Abb. 2) als reiner Landschafter in seinem kleinen Winterbilde mit dem pittoresk geschwungenen Steg, der über ein vereistes Wasser führt, mit tiefverschneiten Hütten und frierenden Figürchen. Vom Horizont wallt wie ein weißes Gespenst eine mächtige geballte Wolke herauf, dem Bild einen Zug phantastischer Größe verleihend.

Die lebhaftere und dekorativ wirksamere Kunst der Vlamen ist durch zwei Bilder vertreten. Auch das schöne Familienbild von Gonzales Coques (Abb. 3) — ein Maler, von dessen Hand die Galerie bisher nur ein kleines Porträt besaß, — ist ein Gemälde kleinen Formats. Und doch möchte man es nach der Reproduktion für ein Bild mit lebensgroßen Figuren halten, so monumental ist die Anordnung, so groß sind die Köpfe charakterisiert trotz ihrer Kleinheit. An Vandyckes Porträtkunst wird der Betrachter erinnert; den „kleinen Vandycke" haben Coques schon seine Zeitgenossen zubenannt. Solche Maler würden sich nicht in die holländische Kleinbürgeratmosphäre hineinfinden. Sie sind die Maler des vornehmen Patriziertums, das sich in seinen behaglichen Genuß bietenden Landhäusern porträtieren läßt. Atlas, Sammet und Seide, Statuen, Marmorsäulen, kostbare Vorhänge und Luxustiere gehören zur Aufmachung. Selbst etwas kokette Absichtlichkeit kommt hinzu: eine Kette von Gesten und Blicken verbindet die dargestellten Personen untereinander und mit dem Beschauer. Auch in der Gesamttönung fällt dieses Familienbild aus den es umgebenden holländischen Bildern heraus durch wärmere vollere Farben: vor rotem Vorhang helle Gesichter, Gewänder in Schwarz und Rosa, hier und da ein paar pikante Tupfen Zinnober wie in der entzückenden Gruppe der beiden frischen Kinder rechts, und sattes Blau und Grün in der Parklandschaft dahinter, die sichtbar von Rubens beeinflußt ist. Das Bild befand sich ehemals in der Marlborough-Galerie zu Blenheim und gelangte aus der Sammlung Kann als Geschenk von Duveen Bros. in den Besitz des Kaiser Friedrich-Museums. Es gehört wohl bereits der späteren Schaffenszeit des Meisters an.

Über Coques' Familienbild hängt ein Stilleben „Tote Vögel bei einer Melone" (Abb. 4) von der Hand seines Landsmannes Jan Fyt. Mancher wird es neben den Rembrandts für das schönste Stück unter den Neuerwerbungen erklären um des koloristischen Geschmacks willen, mit dem das zarte Blau und Grau des Vogelgefieders



Abb. 4. JAN FYT: Stilleben

gegen ein helles Gelb gestellt ist. Selten sieht man auch von dem Meister selbst ein Werk von solch kühlem farbigem Reiz.

Das letzte unter den Gemälden der Kannschen Erwerbung bietet noch eine Nuß für Kunsthistoriker: das Brustbild eines jüngeren Mannes, flachshaarig, mit blauen, etwas verschleierten Augen, die im Verein mit dem herben gekniffenen Mund ein melancholisches Temperament vermuten lassen (Abb. 5). Dem Physiognomiker möchten der verbitterte Ausdruck, die Falten um den Mund und ein verächtlicher, abweisender Zug um die Lippen wohl noch mehr verraten. Daß es das Bildnis eines Deutschen ist, lassen Typus und Tracht nicht bezweifeln.

Auch seinen Urheber hat man bisher unter den „Tedeschi" gesucht, da schon die Verwandtschaft mit bekannten deutschen Bildnissen aus der Zeit um 1500 (z. B. Dürers Bildnis des Hans Tucher in Weimar) und die Darstellung einer Alpenlandschaft mit einer Stadt (Trient?) im Fensterausschnitt darauf hinzudeuten schienen. Trotzdem Anordnung und Haltung (z. B. der vorn auf der Brüstung aufliegenden Hand), so viele für die venetianische Porträtkunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts charakteristische Züge aufweisen, spricht doch noch manches dafür, den Autor unter den Malern



Abb. 5. Oberitalienischer (?) Meister um 1500, Bildnis
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum



Abb. 6. (Rückseite des Bildnisses Abb. 5.)
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

nordischer Herkunft zu suchen, die ihre Schulung in Venedig erhalten haben. Man blicke zum Vergleich auf des Giorgione Bildnis eines jungen Mannes in der Berliner Galerie: dort ein energischer Zusammenhalt der Linien, breite Flächen, Unterordnung der Einzelheiten; hier eher eine gewisse Befangenheit, weiche verblasene Modellierung, peinliche Durchführung der Einzelheiten.

Dagegen zeigt die Rückseite der Holztafel (Abb. 6) mit ihrer trotz teilweiser Zerstörung auch heute noch köstlichen Malerei echt venetianischen Charakter. Die Formen sind strenger im Stil, straffer und großzügiger in Zeichnung und plastischer Bildung, die Farben kräftiger und leuchtender, so daß die Vermutung nahe liegt, Vorder- und Rückseite seien von verschiedener Hand. Ein nacktes junges Liebespaar ist dargestellt in einem Gemache von rein venetianischer Renaissancearchitektur, das sich rückwärts durch eine Tür in grüne Landschaft öffnet. Die junge Frau, in leichter freier Haltung, blickt in einen Handspiegel, den sie in der erhobenen Rechten hält. Vorn steht auf der Brüstung (wie in Dürers Dresdener Altar) ein Wasserglas mit einem Zweig, rechts hinten, neben der Säule, leuchtet ein tief carminroter Vorhang, dem ein Saftgrün darunter als Gegenfarbe dient.

Zum Schlusse sei noch einer wertvollen Bereicherung der deutschen Abteilung des Museums gedacht, die aus der Sammlung Kann erworben wurde: ein Holzrelief mit dem fast lebensgroßen Profilbrustbild des Bischofs Philipp von Freising, Herzogs von Bayern. Auf Grund einer nur wenig in Einzelheiten abweichenden Medaille, welche dieselbe Persönlichkeit darstellt, von der Hand Friedrich Hagenauers läßt sich das Relief als eine Arbeit dieses Meisters bestimmen. Man darf es vielleicht 1525—27, in seiner Münchener Zeit, entstanden denken.



AUR. DE BERUETE: Un coin du vieux Tolède

La maison du Greco à Tolède

Par Paul Lafond (Pau)

Tolède, l'expression la plus complète de l'âme espagnole, se dresse fière et hérissée au sommet et sur les pentes de son roc de granit. Tour à tour capitale des Goths, des Maures et des Castillans, elle a toujours sa merveilleuse cathédrale à la tour dentelée, son alcazar si souvent détruit et rebâti, ses vieilles églises, ses anciens couvents, ses innombrables maisons renfrognées. Mais elle n'a plus sa population de deux cents mille âmes qui permit à Pradilla de tirer en une seule journée vingt mille volontaires de ses boutiques et de ses ateliers. La place du Zocodover, le parvis de sa prestigieuse basilique, les rues étroites et tortueuses de la cité ne fourmilient plus de cette foule compacte et bigarrée de gentilshommes, de soldats, de prélats, de prêtres, de moines, de bourgeois, d'artisans, de mendiants, de grandes dames et de femmes du peuple qui s'y coudoyaient aux temps où elle était la ville impériale. Tolède renferme à peine aujourd'hui dix huit mille habitants. Elle n'oublie pas cependant ses grandeurs passées; fière et mélancolique, elle se survit pour ainsi dire à elle-même, assoupie sous son ciel implacablement bleu, sous son soleil en fusion, bercée par les flots du Tage



LE GRECO: Vue de Tolède □ Ancienne collection de la famille de Oñate Paris — à MMrs Durand Ruel et fils □

qui, comme à l'époque de sa vie intense, rugit contre les rochers verticaux qui l'enserrent dans une ceinture mouvante.

Un peu au-dessous de l'ancienne synagogue de Nuestra Señora del Transito, non loin de l'église de San Tome qui abrite l'Enterrement du comte d'Orgaz du Greco, juste à l'opposé du pont d'Alcantara, sur la pente ravinée et abrupte qui descend au nord-ouest vers le fleuve où s'agrippent de misérables bicoques branlantes, couleur de safran ou de poussière, selon les heures du jour, au milieu des éboulements et des pans de murailles croulantes — ruines de l'ancien ghetto — se trouve ce qui reste du palais de Samuel Levy, le célèbre argentier de Pierre le Justicier, d'autres disent le Cruel. C'est une partie ou une dépendance de cet édifice, aménagé à son usage, que Domenikos Theotokopuli habita, ainsi que le démontrent les documents découverts récemment par el señor Cossio.



Porte de la maison du Greco à Tolède

Ce précieux vestige d'un passé glorieux qui après avoir été l'habitation du puissant et infortuné financier, abrita un des plus grands maîtres qui aient jamais existé, a été récemment acquis par le marquis de la Vega Inclan qui, avec un soin scrupuleux et un goût exquis, cherche à reconstituer ce logis tel qu'il était au temps de l'artiste crétois.

Comme tous les palais tolédans, sortes de bastions prêts à soutenir un siège, à résister aux assauts et aux guet-apens, l'extérieur en est rébarbatif et sombre; seul le portail qui donne accès dans l'intérieur appelle l'attention par sa lourde porte de chêne constellée de gros clous de fer à dessins symétriques. Elle est surmontée d'une élégante imposte Renaissance en pierre, soutenue par deux délicates colonnes à chapiteaux de feuillages des plus fins, se déroulant en bandeaux.

A l'intérieur, le palais se compose d'un rez-de-chaussée surmonté d'un seul étage. Sous d'épaisses couches de chaux, le marquis de la Vega a retrouvé sur les poutres de chêne et de cèdre qui soutiennent les planchers, les dallages et les arcatures de l'escalier, de délicates sculptures juives et mudejares, aux lacis d'une extrême

finesse, aux enchevêtrements d'une rare délicatesse. Sur les murailles, il a fait nettoyer et remettre à jour de curieux revêtements de faïence aux dessins les plus riches et les plus capricieux.

D'immenses caves voûtées, aux murs d'une épaisseur énorme, destinées sans doute à cacher les trésors de Samuel Levy, s'étendent de tous côtés sous l'édifice et sous ses dépendances.

Le Greco a passé la plus grande partie de son existence dans cette demeure qu'il ne quitta guère; des petites fenêtres grillées de son unique étage regardant le Tage, d'où la vue s'étend sur la campagne environnante et la sierra voisine, il a étudié le fleuve tumultueux, ces terrains maigres parsemés de rares touffes de thym, ces déchirures de rocs, ces sentiers étroits dévalant entre les pierrailles, ces croupes de montagnes sauvages et sombres plantées d'oliviers et de chênes liège qui servent de fond à ses compositions les plus dramatiques et les plus contrastées.



Cour intérieure de la maison du Greco à Tolède

Dans un autre quartier de Tolède, sur une plaque de marbre encastrée sur une ancienne auberge, on lit: «C'est ici l'hotellerie du Sevillan, c'est ici que Cervantes écrivit sa fameuse nouvelle: l'Illustre écureuse.» Eh! bien, sur les murs de la maison si heureusement retrouvée par el señor Cossio, si artistiquement restaurée par le marquis de la Vega Inclan, ne faudrait-il pas également apposer une plaque de même espèce et y graver: «C'est ici que vécut et mourut Domenikos Theotokopuli, c'est ici qu'il peignit la plupart de ses immortels chefs d'œuvre.»

Combien il serait intéressant de pouvoir rétablir la maison du Greco telle qu'elle était de son vivant! reconstituer — hélas! c'est impossible — la pièce remplie des maquettes en terre de ses ouvrages de sculpture ainsi que la chambre où se trouvaient les esquisses de tous les tableaux, qu'il montra, en 1611, à Pacheco, le beau père de Velazquez; d'accrocher de nouveau sur les murailles de ce logis, les portraits et tableaux, qu'il y avait placés lui même.

De ceux-ci, nous connaissons un certain nombre. D'abord une toile retrouvée par le marquis de la Vega Inclan, il y a quatre ou cinq ans, aux environs de Cor-



LE GRECO: La famille de l'artiste □
Ancienne collection du Marquis de la Vega Inclan



LE GRECO: „L'homme est de feu, la femme d'étoupe, le diable passe et souffle."
Paris, Collection de M. Christian Cherfils □



LE GRECO: Portrait présumé de Jorge Manuel Theotokopuli □ Fragment de la Vue de Tolède Musée de Tolède

doue incontestablement du Greco et représentant sa famille. La composition, beaucoup plus large que haute, est un véritable tableau de genre comme l'aurait compris un artiste contemporain, par exemple Fantin Latour; au centre: une jeune femme assise brode; à sa droite, une jeune fille se penche vers elle en filant au fuseau; à sa gauche, une femme âgée la regarde par dessus ses besicles; tout contre la bordure, auprès de la fileuse, un chat est assis sur un haut escabeau; du côté opposé, une servante tient à l'aide de lisières, un petit garçon de deux à trois ans.

La jeune femme brodant est sans aucun doute la femme du Greco; la vieille aux besicles, la mère de celle-ci; l'enfant, le fils de l'artiste; les deux autres femmes, des domestiques et le chat, le commensal du logis.

Les deux principaux personnages du tableau offrent une incontestable ressemblance avec les deux Marie, du Baiser de Judas de la sacristie de la cathédrale de Tolède et ses diverses variantes, du moins celles brossées en Espagne; une plus grande

encore, avec la Vierge et Ste Anne, de la Ste Famille du musée du Prado et de la collection Orossen. L'on croit généralement que l'artiste fit poser sa femme et sa belle mère pour ces diverses compositions; c'est effectivement probable. Ce tableau viendrait d'ailleurs confirmer cette opinion. Pour l'enfant, nous serions assez disposé à le retrouver dans le garçonnet placé au premier plan de l'Enterrement du comte d'Orgaz devant St Augustin et surtout dans le jeune homme tenant le plan de la cité, dans la grande Vue de Tolède du musée de cette ville, comme le veulent d'ailleurs certains critiques.

Llaguno y Amirola qui nous apprend que le Greco se maria à Tolède— probablement, quoiqu'il n'en dise rien, aux environs de 1580 peu après son installation dans la ville impériale, — néglige totalement de nous renseigner sur ses descendants. Nous sommes d'autre part suffisamment documentés sur son fils Jorge Manuel Theotokopuli, mais eut-il d'autres enfants? Comme tout le monde, nous connaissons cette émotionnante figure de jeune femme à la beauté maladive et presque fatale des êtres condamnés à quitter la terre en pleine jeunesse, de la galerie Stirling Maxwell provenant de la collection du roi Louis Philippe, qui passa au feu des enchères à Londres en 1853 célèbre sous le nom de La fille du Greco.



LE GRECO: Le voile de Sainte Véronique □
Tolède. Eglise du couvent de Sto Domingo el antiguo

L'œuvre est-elle même de Domenikos Theotokopuli, représente-t-elle réellement la fille du maître? Il est bien difficile de répondre à ces deux questions, de résoudre le problème. Ce qui est certain, c'est que le type cependant si personnel et si caractéristique de la toile de la collection Stirling Maxwell se retrouve dans celui d'une jeune femme figurant dans un autre tableau du Greco: ce sont les mêmes yeux, ici baissés, le même nez droit, la même bouche aux lèvres presque sensuelles, le même ovale pur et régulier, mais l'ensemble est plus humain, plus terrestre. Cette peinture dont il existe une variante en Espagne, dans les provinces basques, fait partie de la collection d'un amateur parisien au goût fin et avisé M. Christian Cherfils. Elle représente une jeune femme tenant d'une main une étoupe enflammée et de l'autre, une chandelle qu'elle met en contact avec la flamme pour l'allumer; au-dessus de son épaule



LE GRECO: Portrait présumé de l'auteur
Madrid. Collection de Don Aur. de Beruete

apparait une tête de grand singe qui souffle pour attiser le feu et à sa gauche, un jeune homme de profil, la tête couverte d'un chapeau à bords rabattus, rit en montrant les dents.

C'est la mise en scène d'un proverbe castillan: «l'homme est de feu, la femme d'étoupe, le diable passe et souffle.»

Signalons au musée de Naples, un petit tableau du maître exécuté dans ses années de jeunesse, sous la direction du miniaturiste Giulio Clovio dont le sujet a de nombreuses analogies avec celui-ci, figurant un jeune garçon qui vient d'allumer une chandelle avec un tison qu'il cherche à éteindre.

Nous revenons à la mise en scène du proverbe castillan: ne conviendrait-il pas de reconnaître dans la jeune femme, incontestablement la même que le modèle du portrait de la galerie Stirling Maxwell, plutôt la femme que la fille du peintre, dont il n'est fait mention nulle part? Dans les deux toiles, il s'agit évidemment de la plus jeune des deux femmes figurées dans le Baiser de Judas de la cathédrale de Tolède, les S[tes]-Familles, les S[te]-Véronique tenant l'image miraculeuse du Christ dont une se trouve au couvent de S[to]-Domingo el Viejo; les bustes de la Vierge, la tête recouverte d'un voile surmonté d'un capuchon, du musée du Prado et de celui de Strasbourg.

Le soi-disant portrait de la Fille du Greco, la mise en scène du proverbe castillan, ont dû, à un moment donné, décorer les murs de la maison de l'artiste, n'était-ce pas là des trésors et des souvenirs de famille?

Peut être y aurait-on aussi trouvé ce buste d'homme âgé, faisant partie de la collection de Don Aur. de Beruete généralement admis comme représentant le Greco lui-même. Nous l'avons déjà dit ailleurs, ce n'est pas certain, les preuves absolues font défaut; mais, si ce n'est qu'une hypothèse, il faut reconnaître qu'elle s'appuie sur de sérieuses probabilités.

Inutile de rapprocher le vieillard chauve et à barbe grisonnante du jeune homme aux cheveux bruns séparés par une raie médiane tombant sur les épaules, au front droit, au nez long et aquilin, aux lèvres fortes, avoisinant le Titien, Michel-Ange et Giulio Clovio des Vendeurs chassés du Temple de la collection Yarborough de Londres, ainsi que du jeune gentilhomme debout sous le péristyle du palais de La Guérison de l'Aveugle du musée de Parme, dans lesquels le Greco a reproduit ses traits. La différence d'âge — plus de trente années — ne permet guère, malgré peut-être la construction générale de la tête, de chercher entre eux des rapports de physionomie. Il n'en est pas de même d'autres personnages de tableaux du maître, généralement acceptés pour ses portraits plus ou moins fidèles. Il est incontestable que le buste appartenant à Don Aur. de Beruete offre une réelle similitude avec le Centurion du Baiser de Judas, le S[t] Joseph des S[tes] Familles, le masque du Christ des Voiles de S[te] Véronique. Cette ressemblance s'accentue l'âge venant, avec le gentilhomme de l'Enterrement du comte d'Orgaz où il passe pour s'être représenté; elle est encore plus grande avec le S[t] Paul, du tableau de S[t] Pierre et S[t] Paul de la collection de la marquise de Perinat.



LE GRECO: Saint Pierre et Saint Paul ▫
Madrid. Collection de la Marquise de Périnat



LE GRECO: Portrait présumé de Jorge Manuel Theotokopuli
Musée de Séville

Naguère, dans la collection du duc de Montpensier au palais de San Telmo, à Séville, se trouvait le portrait à mi-corps d'un élégant jeune homme de vingt-cinq à trente ans au plus, à l'allure aristocratique, vêtu de noir, la colerette tuyautée au cou, des manchettes de dentelle aux poignets, une palette à la main. A cause de la palette, on a voulu voir dans ce personnage, incontestablement peint par le Greco et signé d'ailleurs, son propre portrait. C'est certainement une erreur, tout au plus s'agit-il de son fils Jorge Manuel Theotokopuli et encore rien de moins certain. La toile qui provenait de la collection privée du roi Louis-Philippe et avait été acquise en Andalousie par le baron Taylor, grâce à la générosité de l'Infante Fernanda veuve du duc de Montpensier fait aujourd'hui partie du musée de Séville.

Que ce dernier portrait figurât ou non dans la maison tolédane, peu importe. Elle regorgeait d'œuvres du maître et renfermait plus de deux cents de ses toiles. Nous en avons pour garant le peintre aragonais Jusepe Martinez qui écrit moins d'un demi siècle après la mort du Greco que «s'il gagnait beaucoup d'argent, il le dépensait à mesure et qu'à son décès, il ne laissa pour toute richesse, que deux cents tableaux ébauchés.» Quels plus précieux trésors aurait-il pu laisser? Comment lui reprocher ses dépenses? Regardait-il à l'argent quand glorieusement hospitalier, il conviait l'aristocratie castillanne à de somptueuses fêtes, initiant ces rudes et impérieux gentilshommes aux douces manières vénitiennes, leur offrant de délicats et plantureux festins, pendant lesquels de nombreux musiciens donnaient des concerts?

Dans le centre de Tolède, par d'étroites et sombres ruelles, au débouché de passages voûtés, on rencontre une petite place solitaire bordée, de trois côtés, par d'antiques maisons aux portes et aux fenêtres verrouillées et du quatrième, par la haute et rigide façade d'un couvent rébarbatif. C'est le monastère des religieuses de S[to] Domingo el Antiguo, que le Greco décora à son arrivée dans la cité impériale, vers 1576. Quand il mourut, près de quarante ans plus tard, en 1614, il y fut inhumé. Il avait près de soixante-dix ans, plus exactement entre soixante-six ou soixante-sept ans, puisqu'il semble avoir vu le jour en 1547 ou 1548.

L'église de S[to] Domingo el Antiguo, froide et nue, d'ordre ionique, au maître-autel à deux corps, de style corinthien sur lequel il plaça sa célèbre Assomption, passe pour avoir été exécutée d'après ses dessins, tout au moins sa décoration intérieure. N'est-il pas naturel que ses restes aient trouvé asile dans cet édifice qui est en partie son œuvre?



CLUNY: Gesamtansicht □
Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts

Burgunder Kirchen
(CLUNY, AUTUN, PONTIGNY)

Von Artur Weese-Bern

In Burgund wächst auf den Hängen der Côte d'or der feurigste Wein, der König der Weine, wie die Bourguignonen mit Stolz sagen. Nirgendwo zwischen Frankreich und Deutschland ist auch das seelische Feuer und der zündende Gedanke zu solchen Gluten erhitzt worden, wie in Burgund. Denn die nationale Leidenschaft der gallischen Volkskrieger gegen die Römer unter Vercingetorix, in mittelalterlichen Zeiten die Idee der Weltflucht und Askese, als Vorbote der Renaissance der eroberungslustige Wille der autonomen Herzogsgewalt in Karl dem Kühnen, schließlich während der großen Revolution die Idee des neuen Menschentums — all diese feurigen Gedanken haben ihre radikalste Form und wildeste Kraft aus dem Boden von Burgund gesogen. In dieser bewußten Ausbildung der Eigenart kennzeichnet sich die Gewaltsamkeit des Temperamentes und die Unerschrockenheit des Willens, die in Grenzländern häufig sind. Liegt doch gerade darin schon ein Teil der Abwehr, die sich gegen das Fremde und Andersgeartete jenseits der Marken kehrt, selbst wenn kein Angriff oder Kampf gewollt wird.

Die Kunstgeschichte von Burgund weist ähnliche Züge auf. Ihr Verlauf ist bestimmt von einem zähen und tiefverwurzelten Lebenswillen, der in verschiedenen Zeitläuften einen immer neuen Lebensinhalt ergreift und die Ziele dort sucht, wo die Gesamtkultur ihre Ideale aufgestellt hat. Aber der burgundische Charakter erfaßt sie mit



CLUNY: Klosterhof. Kupferstich d. XVIII. Jahrh.

der ganzen Glut seines dunkelgefärbten Wesens und weiht ihnen Kräfte, die aus germanischer Wucht und gallischer Beweglichkeit seltsam gemischt sind. Dieser Zusammensetzung entspricht auch der opferfähige Ernst, mit dem ferne Ideale erstrebt werden und der geistreiche Stimmungswechsel, der sich so leicht einer neuen Idee zuwendet, so viel es auch gekostet haben mag, das eben erst Erkämpfte zu besitzen.

Die Geschichte der burgundischen Mönchskunst ist die Geschichte eines geistigen Kampfes, in dem erdgeborne Kräfte und eingewanderte Kultur seltsam verstrickt werden. Er hat die geschlossene Erscheinung eines rein landschaftlichen und nationalen Ereignisses, ist aber in seinem Wesen und Willen durchaus bestimmt von der tiefaufwühlenden Leidenschaftlichkeit, die große allgemeine Zeitideen zu erregen pflegen. Wie alles Mönchstum ist auch das burgundische losgelöst von der Stammesart und der Landessitte, in deren Bereich es blüht und auf deren Kosten es sich entfaltet; aber dennoch ist die burgundische Mönchskunst so eigenartig selbständig, als wäre sie der echte Ausdruck der innersten Charaktereigenschaften des Volkes. Mönchskirchen und Mönchsklöster sind innerhalb eines national geformten Landes selbst in mittelalterlichen Zeiten, wo sie Kulturträger und mit allen Lebensfäden des Volkes verbunden waren, eine Erscheinung aus fremder Welt. Sie haben etwas Zeitloses an sich. Sie könnten ebensogut tausend Meilen weiter stehen, wie just hier. Sie hüten ein Ideal, das außerhalb ihrer Mauern nicht verstanden wird, vielleicht mit Scheu und Ehrfurcht bewundert, doch nie als Richtschnur von der Aktivität des Weltkindes ergriffen werden kann. Aber in burgundischen Klöstern wurden nicht bloß die Schätze des burgundischen Bodens und die Früchte burgundischen Fleißes aufgehäuft und ad majoram gloriam dei in Bauwerke und Kostbarkeiten umgesetzt, sondern selbst der Ruhm des Landes, die ungebrochenen und nie erschöpften Willenskräfte des seltsamen Volkes sind im Dienste der Klöster angespannt worden und haben sich in der symbolischen Deutlichkeit der burgundischen Kunstformen künstlerisch verfeinert und verewigt. Die burgundische Ordensprovinz der Cluniacenser und Cistercienser ist das Mutterland der geistlichen Institutionen geworden und sie haben wie jedes Geschöpf aus dem Mutterboden alle unfaßbaren und doch so wirksamen und lebenstauglichen Säfte und Kräfte herausgesogen. Dadurch ist burgundische Kunst und burgundischer Charakter eine welterobernde Macht geworden. Denn von den Kirchen und Klöstern Burgunds ist in mittelalter-



CLUNY: Fassade. Kupferstich d. XVIII. Jahrh.

lichen Zeiten die Mahnung und das Beispiel zur Verachtung des leiblichen Wohles und der Weltgüter in seiner schärfsten Form ausgegangen. In Burgund ist der Kreuzzug gepredigt worden, der hl. Bernhard von Clairvaux und Abt Hildebrandt haben hier ihre stillen Jahre der Sammlung und Selbsterziehung verlebt und all die Kirchtürme, die untereinander so unverkennbare Familienähnlichkeit haben und fast in jedem Dorfe wiederkehren, auf der Eisenbahnfahrt Meilensteinen gleich, bezeichnen die Wegspur des einen Gedankens, der von hier aus durch die Welt gezogen ist. Der Gedanke der Askese ist nicht burgundisch von Haus aus, aber in der burgundischen Prägung ist er in vorgotischen Zeiten kosmopolitisch und von rein universalen Bestrebungen. Die Natur hat hier von jeher alles darauf angelegt, einem arbeitsamen Volk eine glückliche Heimat zu geben. Aber der spekulative Geist des Mittelalters gewann gerade in diesen fruchtbaren Tälern die Spannkraft, um die Weltflucht als ein Lebensziel zu erfassen und in strengen Bußübungen durchzuführen. Gewiß, der Gedanke in seiner abstrakten und blinden Schärfe ist orientalischen Ursprungs und hat in der libyschen Wüste und im syrischen Sonnenbrand zuerst die Menschenphantasie erhitzt. In Zeiten ängstlicher Glaubenszweifel, als die fröhliche Gewißheit antiker Weltanschauung verging, hat er zahllose Menschen in die Unwirtlichkeit von Einöden und Wüsteneien geführt, wo sie gegen den Lebenswillen kämpften, bis er ohnmächtig dalag, das Opfer qualvoller Suggestionen. Wunder werden erzählt von den seltsamen Heiligen, die Monate und Jahre auf einer Säule lebten unter dem heißen Himmel Afrikas und von ihrer hohen Kanzel aus zu dem vielköpfigen Volk predigten, das sich um den Horst scharte, um zu hören und mit eigenen Augen zu sehen, wessen die neuen Glaubensboten fähig waren. Damals war Predigtstuhl und Bußzelle ein und dasselbe und jedes Wort zur Verachtung aller Lebensgüter wurde durch ungezählte schmerzliche Leiden bewiesen. Was für arme Teufel waren doch diese hohen Heiligen. Ihr wunderbares Beispiel war von unerhörten Wirkungen. Die Klöster füllten sich und das ganze Mittelalter hindurch war der Gedanke der Askese allgegenwärtig, gleichsam der Schatten, der das lichte Weltkind überallhin begleitete. Selbst in der lachenden Fruchtbarkeit Burgunds nistete er sich ein und gewann hier neue Kräfte. Sein bleicher Ernst färbte sich mit dem Lebensrot des Burgunder Blutes. Sind doch auch die gewaltigen Kirchenmonumente von Cluny, Citeaux und Pontigny anderen Geistes als die Leidenspranger der Säulenheiligen. Wie eine Tat der Lebensbejahung ragen sie in die Lüfte, das Werk eines mit der Welt versöhnten und an der Scholle hängenden Lebensgeistes, die Arbeit freudigen Fleißes.

Der Gedanke der Askese tritt großmächtig auf, wie ein Sieger und Eroberer. Er ruft mit eherner Stimme von den Glockentürmen und umschmeichelt in den weiten Kirchenhallen die Phantasie mit den sinnbetörenden Mitteln künstlerischen Schmuckes. Wie merkwürdig, daß er sich gerade an die feinste Empfindlichkeit der Sinne wendet, obgleich er zum Kampf gegen die Sinne wirbt. Von unerschöpflicher Erfindungskraft in der Eröffnung immer neuer Zugänge zu der Seele des Menschen hat die Kirche zu allen Zeiten die Intelligenz und das Temperament der lebenden Generationen mit immer neuen Reizen gewonnen. Sie wechselt mit fast jedem Menschenalter den Stil ihrer Künste, denn immer ist ihr Wille darauf gerichtet, daß die Jungen ihre Seele füllen, wenn die



CLUNY: Nach dem Reconstruktionsmodell im Musée Ochier

Alten ihren Durst gestillt haben. So wird sie mit ihrer Arbeit niemals fertig. Aber die unveränderliche Kraft ihres prädestinierten und immer dauernden Willens geht von den großen Bauwerken ihrer Kirchen und Kathedralen aus, in denen sie mit Musik, Weihrauch, tiefsinniger Symbolik und dem alles überwältigenden Schweigen versonnener Andacht die Sinne gefangen nimmt. Mit solchen Mitteln dringt sie in die verschlossenen Regionen des Herzens ein, die keine Rethorik und Logik, keine Dogmatik und Dialektik zu öffnen vermag.

Cluny ist die gewaltigste und wohl die älteste der burgundischen Mönchskirchen. Als Mutterkirche der Clunyacensischen Regel war sie die stolzeste und in ihrer Größe und Pracht unerreichbare Schöpfung des Ordens. In Rom behauptete die alte Petersbasilika den Ruhm des größten christlichen Gotteshauses. Aber die Abte von Cluny erweiterten die Abmessungen ihrer Abteikirche derart, daß sie die päpstliche Hauptkirche in Länge und Höhe übertraf. Heute ist Cluny ein kleiner Ort im Tale der Grosne, fast nur aus einem einzigen Straßenzuge bestehend. Alles Leben des erstorbenen Nestes sammelt sich in dieser Hauptader vor den Türen der Läden und Werkstätten.

Der Cluniacenser von heute ist Kleinstädter, Provinziale, und von der Askese will er nur so viel wissen, als er unter dem Druck des Lebens notgedrungen erfährt. Er hört nicht mehr auf ihre Lehre in der mönchischen Fassung, obgleich sie noch aus Resten und Ruinen der alten Klosterherrlichkeit vernehmlich zu ihm spricht.

Ein riesiger Turm mit romanischen Bogenarkaden burgundischer Bauweise beherrscht das ganze Tal, Stadt und Land, soweit das Auge reicht. Dieser Turm ist das

einzige Überbleibsel der alten Kirche. Doch war er nicht ihr einziger Turm, auch nicht der größte in der Gruppe von Türmen, die den alten Bau überragten. Er bekrönte den einen Flügel des Querschiffes als flankierender Genosse eines polygonalen Vierungsturmes, der ebenso wie das ganze Mauerwerk der Schiffe und des Chores von der französischen Revolution zerstört wurde. An kleinen Modellen, die im Musée Ochier und in der Industrieschule gezeigt werden, kann man die ursprüngliche Anlage studieren. Die Kirche hatte eine Vorhalle von fünf Achsen, eine fünfschiffige Kirchenhalle für die Laien von elf Achsen, zwei Querschiffe und einen absidialen Chor mit Umgang und Kapellenkranz. Sechs große Türme überragten den Kirchenkörper. Im Innern der noch erhaltenen Türme staunt man über die gewaltige Höhe bis zum Gewölbe, zumal wenn man sich gegenwärtig hält, daß dieser Turm nur ein untergeordneter in der malerischen Turmgruppe war, die die Kirche bekrönte. Allbeherrschend erhob sie sich im Tal, schon in der Ferne sichtbar, ein Architekturbild von wunderbarer Vielgestaltigkeit, die Silhouette dabei streng, massig und monoton, gewaltig im Unterbau. Aber der Außenbau war kahl und ohne Zierrat. Alle Pracht entfaltete erst das Innere. Wenn irgendwo die mittelalterliche Beschränkung der Bauphantasie deutlich wird, dann ist es in der gewaltsamen Folgerichtigkeit, mit der gegen Wunsch und Gefühl ruhiger Einheit ein logisches Prinzip durchgeführt wird. Die logische Tendenz war darauf gerichtet, den Altar als Mittelpunkt des Baues zu markieren. Aber man machte ihn nicht zum räumlichen Mittelpunkt, sondern zum Fluchtpunkt der perspektivischen Linien. Die Tyrannei der Logik dokumentiert sich rein äußerlich schon in dem Linienzwang der parallelen Schiffe, in denen das Gefühl der Breite und Weiträumigkeit kaum aufkommen kann. Im Grunde ist alle mittelalterliche Raumkunst engräumig. Nur die Tiefräumigkeit kennt sie. Alles flieht in die Ferne des Presbyteriums, Blick, Gefühl, Ahnung, Sehnsucht. Dort steht der Altar. Dort ist das Sanctissimum. Das Dogma ist es, das den Wunsch harmonischer Ordnung im Keim erstickt; ein deutliches Widerspiel der Anschauung überhaupt, deren der Mensch vorwärtsdrängender Übergangszeiten fähig war. Alles auf einen Punkt zu beziehen und aus einem Grunde abzuleiten, war allerdings mittelalterlich, aber es war ein lediglich logisches System. Die Logik beherrscht auch die Phantasie. Es fiel dem Architekten leicht, ihr alles zu opfern, was eine rein artistische Lösung der Aufgabe gefordert hätte. Stärkere Willenskräfte trafen die Entscheidung, über den Kopf des Künstlers hinweg. Er ist Organ, nicht Wille. Ihm diktieren das Machtbewußtsein des Ordens und der Geist seiner Institutionen.

Ein wahrhaft großer Formensinn hat in dieser Kirche gewaltet, der in dem Eindruck des unversehrten Hauptschiffes von überwältigender Macht gewesen sein muß. Doch war zweifellos die architektonische Bedeutung des Baues nicht in der Höhenentwicklung begründet, auch nicht in dem komplizierten Spiel der lastenden und tragenden Kräfte, überhaupt nicht in den konstruktiven Elementen. Der Sinnenzwang und Stimmungszauber des schönen Baugedankens lag vielmehr in der Steigerung der Mittel, durch die die Phantasie aus der weltlichen Nüchternheit in den mystischen Bereich eines Allerheiligsten geführt wurde. — Von auserwählten und geweihten Händen wurde das kostbare Gut behütet. Die ungeheure Kluft zwischen Weltlichkeit und geistlicher Lebensführung wurde hier überbrückt und dabei blieb der Ausblick in eine Ferne frei,



VEZELAY: Fassade



VEZELAY: Das Innere — Nach Photographie der monuments historiques

der aus dem Diesseits in das Dunkel des Übernatürlichen hinwies. Das ist die Grundaufgabe des Kirchenbaues überhaupt. Aber hier ließ ein Orden bauen, der durch seine Regeln dem kirchlichen Lebensziel näher gekommen zu sein glaubte als alle Christenheit und der in seiner unbeschränkten Macht den Lohn seines Strebens schon auf Erden empfing. Demut vor Gott und dem Übersinnlichen, Stolz und Größe vor dem Menschen und der Wirklichkeit, das sollte das Heiligtum den Sinnen nahebringen. An das Gefühl wandte sich die Kunst und griff dabei in jene Region, von der der Mensch das deutlichste Bewußtsein hat, denn für nichts ist er empfindlicher als für die Unterschiede der Macht zumal dort, wo ihm der Alleinbesitz eines höchsten Gutes vor Augen gerückt wird. Dies Monopol der toten Hand, die das höchste Leben trug, ins rechte Licht zu setzen, ist hier Hauptzweck.

Aus jener Geschichtsauffassung, die lediglich formale Typen und den technischen Stil durch lustra et saecula verfolgt, erfahren wir, wie auch in dieser Mönchskirche das basilikale Schema der altchristlichen Kirche die Grundform sei. Aber ist es nicht deutlich, daß Clunys Geist und der von S. Paolo fuori ebenso verschieden sind, wie eine antike Bacchusfigur und die Statue eines hl. Josef oder Hohenpriesters aus der Pisanoschule? Ist nicht das Neue und Selbstgewollte in diesem Bauwerk so groß und überwältigend, daß das basilikale Oblong im Grundriß ein Nichts ist, in der Einschätzung der historischen Komponenten, die das Faktum Cluny ausmachen? In der Basilika ist



VEZELAY: Vorhalle. Innere Portalwand

das Christentum scheu und fremd, wie in einem Jupitertempel, denn es ist in ihre Marmorherrlichkeit hineingezerrt und wird von dem antiken Heidensinn mehr geängstigt und erdrückt, als von der Pracht der Säulen und der Festlichkeit der Halle gefeiert und erhoben. In Cluny aber wäre ein Olympier erblaßt und geflohen und die Kuttenträger hätten das Sakrileg nicht ertragen, daß ein Heidengott auch nur an die Türschwelle getreten wäre.

Langsam wurde der Laie durch eine Reihe von vorbereitenden Eindrücken zu dem Anblick des Mysteriums geführt, ohne daß ihm ein Anteil daran gewährt wurde. Nachdem er das Bild der turmgekrönten Kirche in sich aufgenommen hatte und in den Klosterbezirk eingelassen war, stand er vor dem Heiligtum selbst. Und nun folgen sich in wunderbarer Steigerung die künstlerischen Raumbilder von den stimmungweckenden Szenerien der tiefen Vorhalle mit dem breiten Portal, zu der weiten Flucht der fünf Schiffe in der hohen Halle bis zu jener Bannlinie, die der Ungeweihte nicht überschreiten durfte, wo sich Laienraum vom sacrosancten Presbyterium schied. Wie ein retardierendes Moment, das besonders schwer akzentuiert wird, schiebt sich vor die Längslinien der Schiffe das Querschiff, das hier in Doppelanlage dem Weltkind das große Halt wiederholt und ihm nur noch gestattet, aus der Ferne auf den Hauptaltar im Chor zu blicken, der, von hohen Säulen umstanden, sich feierlich abhebt von dem dunklen Umgang der geheimnisvollen Kapellen, die als Nebenstätten der Andacht und des Opfers den allbeherrschenden Punkt in der Mitte, wo der Hochaltar aufragt, wie ein ausklingendes Finale abschließen.

Gerade diese Entwicklung abwechselnder, sich ergänzender und immer gesteigerter Architekturbilder, gleichsam in der Richtung einer Prozession vom hellen Tageslicht draußen bis zum dämmer-dunklen Schlußraum drinnen, diese epische Entfaltung immer stärkerer und tieferer Phantasiereize bis zum mystischen Ausklang, diese künstlerische Gliederung und rhythmische Spannung mit ihren triumphierenden Höhen und dem feierlichen Abschwellen — all das gehört zu den besonderen Erfindungen der Mönchskunst, die notwendig den Unterschied zwischen der geweihten Korporation und dem Laientum mit dem skrupellosen Nachdruck betonen mußte, den der Priesterstand gegenüber den Weltkindern allerorten, aber selten mit dieser künstlerischen Potenz hervorgekehrt hat. Wir können, obgleich Cluny zugrunde gegangen ist, darüber doch vollkommen klar urteilen, da die von dem Hauptdenkmal abhängigen Kirchen von Paray-le-Monial, Autun und Vézelay, in kleineren Verhältnissen denselben Grundgedanken in schöner Deutlichkeit wiederholen. Auch in Clermont-Ferrand zeigt ihn Notre-Dame reich und prachtvoll.

In Cluny selbst ist heute davon nichts mehr zu sehen. Dort, wo im Mittelschiff die langen Reihen der Mönche zum Altare wallten, steht jetzt das Hotel.

Cluny ist Ruine. Dasselbe Volk, das diesen einzigen Riesenbau aufrichtete, hat ihn in unfaßlicher Leidenschaft während der großen Revolution mit 75 Minen in die Luft gesprengt. Unfaßlich in seiner Barbarei und doch klar in seiner blinden Wut hat der Volksinstinkt den innersten Gedanken des Bauwerkes getroffen. Die Sichtbarkeit der Macht, ihr Symbol wollte er vom Erdboden vertilgen, als schon die reale Macht des Ordens längst vernichtet war. Er fühlte die Kunst nicht als Symbol sondern als Tatsache, als Realität. Deshalb unterwühlte er die Mauern der alten Abtei und ließ die ganze Herrlichkeit auffliegen.

Tagelang sind wir auf den umliegenden Höhen herumgestreift, an Schloß- und Burgruinen vorüber, ganz hingegeben an den romantischen Zauber der mittelalterlichen Klosterreste. Stadt und Abtei liegen still wie erstorben im Tal. Nur von Zeit zu Zeit schmettern die hellen Trompetensignale der Kavalleristen durch die Luft, die die feurigen Hengste des Gestütes auf den Straßen unter uralten Bäumen die Wonne der Bewegung kosten lassen.

Was Cluny nicht mehr geben kann, den Gesamteindruck einer wohlerhaltenen Kirche, das gibt Vézelay in hohem Maße. Die Kirche liegt auf der Höhe, umgeben von weitvorgebauten remparts, so wie eine Burg, die ein Tal sperren soll. Sehr sorgsam und eingehend restauriert, nimmt der Bau, der in außergewöhnlich harmonischen Verhältnissen durchgeführt ist, den Rang eines Nationalmonumentes ein. Gotische Kathedralen sind immer als Außenbauten ruhmrednerisch, sie erwecken ungeheure Vorstellungen, sie ragen auf mit dem Monumentalanspruch von Pyramiden. Aber Vézelay hat alle Schönheit nach innen gekehrt und überrascht dadurch unendlich viel mehr. Und doch ist diese Schönheit hundert Jahre nach der Vollendung des Baues nicht mehr verstanden worden, da die alles aus dem Felde schlagende Gotik gerade die tiefsten und nachhaltigsten Wirkungen des älteren Stiles verkümmert hatte. Den wundervollen Reiz der weiten Vorhallen hat sie ganz aufgegeben oder doch nur notdürftig in den drei Portiken der Fassadenportale anklingen lassen. Ihr Bedürfnis nach Licht und



PARAY-LE-MONIAL: Chor

aufgeschlossenen Raumbildern stand den tiefsinnigsten Baugedanken der älteren Mönchskunst feindlich gegenüber, was wir heute oft vergessen. Doch sollten die modernen Kirchenbaumeister den allein seligmachenden Glauben an die Gotik abschwören und einmal in Burgund Kirchenfeierlichkeit und Andachtsversenkung an originalen Werken der älteren Kunst auf sich wirken lassen. Ich glaube, daß wir dem Kunstwillen dieser älteren Zeit näher stehen, als der klipp und klar, logisch und mathematisch und immer unzweifelhaft und notwendig arbeitenden Gotik der zünftigen Dombauhütten. Damals war die Kunst schon ein Wissen geworden. Im XII. Jahrhundert aber und der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hat sie noch die köstliche Ursprünglichkeit der Ahnung.

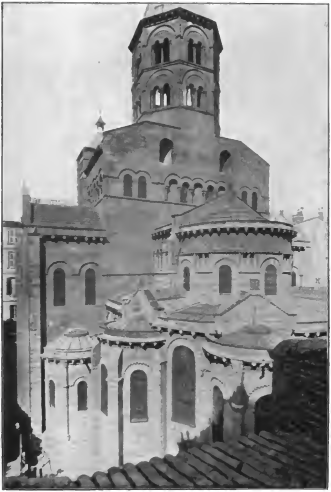
Der klassische Bau dieser Schule aber ist Autun, wenngleich es keine Klosterkirche ist. In mehr als einem Sinne ein klassischer Bau. Er ist das besterhaltene Werk, auch das reifste und klarste. Aber er ist auch der antiken klassischen Kunst durch geheime Verbindungen näher, als die anderen Mönchskirchen derselben Schule. Eine Anzahl klassisch-antiker Formelemente, wie kannelierte Pilaster, schön gezeichnete Akanthuskapitelle, feinstilisierte Rundbogenarkaden machen zuerst auf die hohe Ahnenreihe dieser Formen aufmerksam. Aber stärker wirken andere Elemente, die mehr dem Raumgefühl entspringen. Der schwere Ernst des dunkelgehaltenen Mittelschiffes ist nicht rein asketisch-christlich, da über allem eine imperiale Grandiosität

liegt, die an die imposanten Architekturbilder kaiserlich römischer Baukunst gemahnt. Die unbezwingliche Steinsolidität des Mauerwerkes, der herbe Materialcharakter des tiefgrauen Quaderbaues, die starre und schwere Tonnenwölbung im Verein mit den ins Breite gezogenen Proportionen des Hauptraumes sind die einzig stolzen Ausdrucksmittel einer Monumentalität, die den Kampf mit der Vergänglichkeit gelassen aufnehmen konnte. Römische Architektur ist Trotz gegen den alles vernichtenden Feind, gegen die Zeit. Sie baut für die Ewigkeit und die Absicht auf das Unendliche wird selbst in ihren kleinsten Werken spürbar bleiben, weil in jedem Stein und jeder Fuge das charaktervolle Verantwortungsgefühl lebt, das immer zum besten Material greift, und dasselbe in der besonnensten Technik behandelt. Gotische Kathedralen sind niemals fertig. Sie sind eine ewige Schuld, die von Geschlecht sich auf Geschlecht vererbt; immer von neuem wird der Verzweiflungskampf gegen Wetter und Wind aufgenommen, um das üppige Zierwerk vor dem Verfall zu retten. Einmal wird man dieser Müh' ohne End überdrüssig sein. Denn es ist eine unhaltbare und unlösbare Aufgabe. Aber wo römische Baugesinnung geherrscht hat, sind selbst die Ruinen kriegerischer Zerstörung wetterhart und ewiggroß gleich dem Urgestein, das in furchtbaren Erdkatastrophen gesprengt wurde und nun zutage liegt. In der Kathedrale von Autun ist dieser Geist noch heute leibhaftig wahr. Er ist unvergänglich und daß ihn auch Laien spüren und seinen Sinn deuten, das ist notwendig. Wir sehen den Stil als Ausdruck allein von Material und Technik an. Aber er ist noch viel mehr der Zeuge eines klaren Willens, der eine redende Form für seine Absicht gefunden hat. Wahl des Steines und seine Behandlung sind eine Tat, das Zeugnis eines Bewußtseins. Sie sind Erfindungen und künstlerische Erfolge in einem Kampfe, durch den der Mensch gegen die ewigen Mächte Herr geworden ist; wenigstens im Symbol.

Vor solchen Werken muß die Gegenwart Halt machen und sich besinnen. Noch ist es bloß der Historiker, der dem eiligen und flüchtenden Geschlecht von heute den Weg vertritt, um den Arm emporzustrecken und hinzuweisen auf den Bau, der stumm und ernst die Jahrhunderte überdauert. Er will aber nicht zeigen, was war, sondern was ist, nicht das Vergangene, sondern das Lebendige. Er sieht nicht die Form, sondern den Willen. Nun lebt hier noch dieser Wille, dessen Atemzug tief und feierlich weht wie ein Hauch aus Ewigkeiten. Was schiert es uns, ob Gotik oder Klassik, ob kirchlich oder weltlich, christlich oder heidnisch. Das alles ist sub specie aeternitatis betrachtet, nur geschichtlicher Formalismus.

Wie sich aber Zeiten und Völker mit den unabänderlichen Gesetzen von Werden und Vergehen auseinandergesetzt haben und wie sich der ewig bejahende Geist gegen das ewige Nein der Vergänglichkeit behauptet hat, wenigstens durch einen Gedanken und für einen Augenblick, das ist eines Blickes wert. Denn das ist der niemals befriedigende und immer wieder neu geschöpfte Trunk, den die Dürstenden tun aus dem Strome des Lebens. Mächtig rauscht er vorüber, mit hohler Hand stehen die Verlangenden an den Ufern, Geschlechter und Rassen, eine unendliche Kette.

Auch das Mittelalter hat diesen Zauber gefühlt, den die Werke der Alten ausüben. Niemals ist das klassische Altertum vergessen worden. Doch wenn antike



CLERMONT-FERRAND. Chor

Formen und antike Baugesinnung immer wieder in den Frühzeiten des christlichen Lebensideals auftauchen, wie der Geist des Toten, der nicht zur Ruhe kommen kann, so sind das nicht Stilwandlungen und Rückfälle in das längst Gewesene und ein für allemal Überwundene. Es wäre Frevel, ihresgleichen als atavistische Erscheinungen zu deuten oder launische Einfälle der spielenden Künstlerphantasie, die es einmal wieder mit altrömischen Formen probieren wollte — und solche standen ja gerade in Autun in schönen und bewundernswerten Resten vor Augen. Nein, solchen in die Vergangen-

heit zurückgreifenden Schöpfungen — und sie sind ebenso Schöpfungen wie die in die Zukunft vorgreifenden — liegt eine Sehnsucht zugrunde, die die eigentliche Seele oder der Wille zur Kunst ist. Sie benützt das längst Gefundene weil es ihre Absicht klarer ausdrückt als die Form der Gegenwart. Die Form ist ihr nur ein unzulängliches Mittel für den Begriff. Sie weitet sich im Gefühl von Glück und Erlösung, wenn der Geist vergangener Epochen diesen Wunsch weckt und zum Selbstbewusstsein klärt. Es ist ein seelischer Prozeß, nicht ein technischer. Es handelt sich dabei nicht um eine Metamorphose des Stils, sondern um ein Wiedererwachen eingeschlummerter Vorstellungen. Von solchen Ahnungen wurde gewiß der mittelalterliche Baumeister in der Mönchskutte berührt, und es ist ein lustiges Schauspiel, daß der gute Christ und tapfere Asket noch ein heidnisches Fleckchen in seinem Herzen besaß, wo ihn dieser Gedanke treffen konnte. Dies Fleckchen war nicht das unfruchtbarste, noch das schlechteste in ihm. Und es wäre betrübend, wenn unsere reizbare, oder wie man heute sagt, reizsame Psyche, nicht auch noch reaktionsfähig wäre für solche unsterblichen Kräfte. Deswegen haben wir aufzuschauen, und in dem mittelalterlichen Dunkel der hehren Kirche die Spuren jenes Sinnes aufzuspüren, der sich im grauen Altertum die Werke seines Willens auferbaute und der seitdem durch alle Geschichte hindurch das Auge magisch anzieht und zur Bewunderung zwingt und immer wieder die begabtesten Hände in seine Dienste zieht. Was ist der Geist des Altertums in der Mönchskirche? Es ist der Glaube an die geistgebornen Fähigkeiten des Menschen, die über den Tod hinaus reden und zeugen; nicht für das Kreuz noch für irgend ein anderes Symbol, sondern für die Einigkeit des Menschen mit dem unerschaffenen Geiste.

In den Frühstunden eines regnerischen Morgens waren wir in Pontigny. Da standen wir nun vor der mächtigen Abteikirche, der wir uns wie aus dem Hinterhalte genähert hatten, so daß wir beinahe überrascht vor sie hintraten. Vézelay lag auf der Höhe, ebenso Autun und Paray-le-Monial. Pontigny aber liegt im Tale. Durch einen prachtvollen Bestand von rauschenden Erlen gewannen wir den ersten Ausblick auf den hochragenden Kirchenkörper des steilen Hochschiffes. Der Himmel war verhängt, ein trübes Grau drückte die Stimmung. Um den kahlen Bau, dem Turm und Fassade fehlen, wehte es wehmütig. Als ob ihm in Kriegsläuften alle Zier geraubt sei, stand er einsam, inmitten niedriger Scheunen und Nutzbauten. Er war verlassen. Je mehr wir uns näherten, desto mehr verstärkte sich der Eindruck von etwas Nacktem und Unfertigen. Die großen Abmessungen des Bauwerks standen im Widerspruch zu den knapp gehaltenen Ausdrucksformen. Alle tektonischen Glieder entbehrten der vergeistigten und künstlerischen Durchbildung. Schwere Mauermassen, enge Fenster, ein hohes und lastendes Dach. Etwas konstruktiv Karges, bis auf die äußerste Grenze des Möglichen getrieben, war von allen Mauern abzulesen. Die Streben waren noch nirgends so deutliche Stützensurrogate, ein Notbehelf für eine Kunstform. Ein phantasieloser Rechenkopf war hier am Werke gewesen. Gab es schon im Mittelalter Baubureaux, in denen jeder Heller für gefälligen Schmuck vom Budget abgestrichen wurde? War diese fabrica ecclesiae von Künstlern geleitet, oder von einem Prototyp unserer modernen Fabrikherren?

Das Innere war nichts als eine leere Halle. Weiße kahle Mauern, helle Glas-

fenster, kein Altar, kein Bild. Wie ausgeplündert. Unter dem Dache der katholischen Kirche haben alle guten Geister der schmückenden Künste Unterschlupf gefunden. Die ernsten und andächtigen, ebenso wie die weltlustigen und farbenfreudigen. Selbst Witz und Burleske, Spott und Ironie, kecker Übermut und volkstümliche Derbheit, alle die lauten und dreisten, die stillen und frommen Gesellen aus der großen fabrica ecclesiae der Dombauhütte sind aufgenommen worden in dem Schoße der alleinseligmachenden Kirche.

Aber in dieser Urkirche des Cistercienser Ordens hat auch nicht einer der kunstreichen Köpfe an die Arbeit gehen dürfen; nur der Baumeister hat geschafft. Als sollten die Handwerker, die Maler und Gipser, die Schreiner und Tüncher, die Schlosser und Steinmetzen, die Bildschnitzer und Glasmaler erst einziehen, so erwartungsvoll und schmuckbedürftig standen die Wände, Pfeiler und Altäre und riefen nach Farbe und Bild.

Vor solchen Bauten verstummt das fachwissenschaftliche Interesse für Stil- und Schulfragen, die nach rückwärts Zusammenhänge suchen. Das sind deutlich Anfänge. Sie haben etwas vom Ernst des ersten Schöpfungstages. Hier redet ein Wille der klar und groß, aber auch hart und rücksichtslos auf sein Ziel gegangen ist. Er will nicht gewinnen, sondern abwehren. Er ist nie verlegen um Ausdrucksmittel, weil er immer nur ein „Nein" und abermals ein „Nein" zu sagen hat. So streng herrisch ist die Kunst nie angepackt worden wie von diesen Bauherren. Als dienende Magd hat sie sich zu beugen und nichts darf sie aus dem großen Schatz ihrer Bilder und Herrlichkeiten einschmuggeln, denn dieser Wille haßt alles Spiel und jeden Traum, er kennt nur Verzicht und Entbehrung als Ziel und Dank des Lebens. Er würgt die Phantasie und blendet „der Augen welt- und erdgemäß Organ". Er ist der Todfeind der Frau Welt und ihrer schönsten Gespielin, der schmuckfreudigen Kunst. Wo keine Lust ist, ist keine Kunst; alles Puritanertum wird aus dem Paradies der freien Künste hinausgetrieben in die Wüste der Abstraktion. So hat auch das Mönchswesen, wenn es seinen innersten Willen durchsetzen konnte alle Blüten der malerischen und schmückenden Phantasie verdorren lassen. Ob sich diese Zeloten den Himmel ihrer Sehnsucht auch so kahl und erstorben vorgestellt haben? Wer hätte es da nicht als echtes Weltkind vorgezogen, bei dem dichtgedrängten Sündervolk in der wohltemperierten Vorhölle zu sitzen.

Pontigny ist die Urkirche des Cistercienser Ordens. Nirgendwo hat sich die mittelalterliche Weltflucht ein Bauwerk geschaffen, das so dogmatisch und kanonisch den Geist des Mönchtums ausgesprochen hätte. Die Cistercienser waren eine purifizierte Neugründung auf dem Boden der alten Benediktinerregel. In Cluny und seinen Tochterklöstern war der Geist der Üppigkeit eingezogen. In Citeaux und Clairvaux sollte die reine und echte Klösterlichkeit wieder hergestellt werden. Die strengste Askese und die unbedingte Treue gegen die drei Gelübde wurde zur hehrsten Pflicht gemacht und als ein sichtbarer Ausdruck der radikalen Verschärfung der Ordensregel entstand eine Bauordnung für die neuen Kirchenbauten, die sich deutlich Satz für Satz gegen den hochmütigen Machtausspruch der Clunyacenser Baugewohnheit wendete. Die Cister-

cienserkirchen durften keine Türme, keine Ornamente, keine Skulpturen, keine Glasmalereien und Bildtafeln, keine Mosaik und keinen Zierrat haben. Die Benediktiner, die Clunyacenser und die Cistercienser stellen in ihrer historischen Folge eine immer höhere Stufe der mönchischen Feindschaft gegen die Schmucktriebe der Kunst dar. Das eigentliche Symbol der Klosterkunst ist die nackte, weißgekalkte Zelle. In Pontigny entspricht die Ordenskirche, wenn auch als höchste Monumentalform der kargen Sachlichkeit der Urzelle. Die Architektur hat selten große Aufgaben in dieser abstrakten und nur auf ihre eigenen Mittel angewiesenen Beschränkung zu lösen gehabt. Immer wenn die dienenden Töchter, Malerei, Plastik, Ornamentation und alle kunstgewerblichen Betriebe der Erzkunst Architektur zur Hand gehen, wird die reine Prägnanz ihres Willensausdruckes Schaden leiden. Deshalb ist auch hier in Pontigny der architektonische Eindruck ausschließlich Wille. Aber er hat ein totenstarres Angesicht. Vor seinem Auge vergeht das Leben und vor seiner eisigen Hoheit. Das Weltkind fühlt sich wie gestorben, kalt und ohnmächtig, und ein wenig schleicht sich die Furcht in sein Herz, es könnte dieser Raum ein Vorspiel der himmlischen Seligkeit sein.

Nun begreift es sich, wie dankbar alle Welt dem Franziskanerorden zufiel, denn unter seinem warmen Lebensgefühl erblühte eine tiefsinnige und herzensfrohe Kunst, die mit ihrer farbigen und erzählerischen Menschlichkeit auch das Wunderbarste dem Glauben nahe führte. Franziskus von Assisi war ein Erlöser, denn er war ein Menschenfreund. —

Die Imperatorenbilder in der Münchener Residenz

Von Georg Habich

In den Jahren 1537—38 malte Tizian eine Reihe von zwölf Imperatorenbildern für den Palast in Mantua, die 1628 in den Besitz König Karls I. von England übergingen und über deren Verbleib nach dem Tode des unglücklichen Fürsten (1649) nichts Sicheres bekannt ist. — Alle Spuren, die teils nach Spanien, teils nach Prag und Wien, wie auch auf englischen Privatbesitz wiesen, haben sich bisher als unzuverlässig herausgestellt.

In den (1730—32) von François Cuvilliés d. A. erbauten und ausgeschmückten „Reichen Zimmern" der Residenz in München finden sich 12 Bildnisse römischer Imperatoren als Supraporten verwandt. In die Wandverkleidung einbezogen und umspielt von den Arabeskenphantasien des geistreichsten aller Rokokodekorateure, überdies mangelhaft beleuchtet und durch die scharlachroten Damasttapeten um jede Wirkung gebracht, blieb die Serie bis vor kurzem völlig unbeachtet. Das offizielle Inventarwerk sah in den Bildern Arbeiten des späteren XVII. Jahrhunderts (Kunstdenkm. d. Königreichs Bayern, Lief. 16. S. 1121).

In zehn von diesen Imperatorenbildern erblickt nun der Münchener Maler M. Wieland (nach Ausscheidung zweier Stücke, die er für nicht zugehörig hält oder hielt) die verloren geglaubten Originale von Tizians Hand und hat dieser Anschauung in der Zeitschrift für bild. Kunst 1908, S. 101 motivierten Ausdruck gegeben.

Mit einem Aufgebot von archivalischem Studium, das bei dem Nichtfachmann in respektvolles Staunen setzt, sucht Wieland den historischen Beweis zu erbringen, daß die Bilder im Jahre 1628 von England dem kunstfreundlichen Kurfürsten Maximilian I. von Bayern auf diplomatischem Wege — „aus Staatsgründen" — ausgeliefert worden seien. Der Beweis, den Wieland führt, ist ein Wahrscheinlichkeitsbeweis, aber der Schein der Wahrheit war ein trügerischer. Unmittelbar nachdem Wieland sein Plaidoyer vollendet hatte, konnte Dr. A. Buchheit (Beil. z. Allg. Zeitg. No. 26) darauf hinweisen, daß die Münchener Bilderserie bereits in einem Inventar von 1598 als in der Residenz befindlich aufgeführt wird, zu einer Zeit also, da die Tizianischen Originale noch unverrückt im Palast von Mantua hingen.

Hiermit scheint Wielands Aufstellungen die Basis entzogen. Was hilft es dem eifrigen Anwalt, wenn eine Folge von Kupferstichen, die Agidius Sadeler mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Tizianus inventor" bald nach 1600 ausgehen ließ, mit den Münchener Bildern soweit übereinstimmt, als ein Barockkupfer überhaupt mit dem Originale übereinzustimmen pflegt? — Widerspenstige werden gleichwohl auf ihrem Widerstand beharren: „die Stiche sind eben nicht in Mantua vor den Tizianbildern, sondern in München vor den Residenzbildern gemacht, die damals freilich noch eine bessere Façon hatten als gegenwärtig, wo sie als Surportes teils zugeschnitten teils angestückt sind. — Und mit der Kontrasignierung Tizians hat der Stecher seine Ware vielleicht nur schmackhafter, verkäuflicher machen wollen."

Es wäre indes entweder ein täppisches Verkennen oder ein trauriges Zeichen mangelnder Wahrheitsliebe, wollte man Wielands Darlegungen jeden Wert bestreiten. Was lehren die Bilder, auf die er, der Maler, zum ersten Mal die Augen der Zünftigen hingelenkt hat, nachdem deren Blicke doch nur flüchtig darüberhin irrlichteliert hatten? Was lehren sie für das verloren gegangene Werk des Tizian? —

Die Antwort mag für die Ohren mancher Leute vom Fach nicht angenehm klingen, aber sie lautet klar: die Bilder der Residenz geben von den verschollenen Imperatorenbildnissen des Tizian derzeit sowohl in Komposition, wie in der Farbe die relativ beste Vorstellung und sind daher als kunsthistorisches Anschauungsmaterial von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Was ex actis nicht zu lernen war, das lehrt um so klarer der Augenschein. Diese Figuren sind Tizians Erfindung, und von seiner schönen warmen Farbe bewahren die Bilder auch in ihrem gegenwärtigen Zustand genug, um mit Bestimmtheit lehren zu können, daß es auch Tizians Palette ist. Ob freilich auch sein Pinsel, ist mehr als zweifelhaft. Abgesehen von dem Erhaltungszustand, scheint die Qualität der Bilder so verschieden, daß man, wie übrigens auch Wieland selbst schon andeutet, überhaupt kaum an eine Hand wird denken dürfen. Neben einem wundervoll weich und breit hingestrichenen Profilbild („Otho") von jener charakteristischen echt Tizianischen Lichtführung, die man von seinen Geharnischtenbildnissen kennt, stehen, hart und fleckig hingesetzt, krustige Schwarzmalereien unerfreulicher Art, und auf dem harmonisch gestimmten Nerobild findet sich ein meisterhaftes Stück fein vertriebener Fleischmalerei neben einem mesquin verzeichneten Kopf.

Aber das alles sind curae posteriores gegenüber der Tatsache, daß die ganze Serie doch einen geschlossenen Zyklus bildet und als solcher wenigstens die Bezeichnung „Tizianus inventor" keineswegs zu Unrecht trägt. Ist die Haltung der Halbfiguren da und dort wohl auch sichtlich beeinflußt von den statuarischen Vorbildern, die ihnen erwiesenermaßen zum Modell dienten, zeigen die Profile bisweilen eine gewisse klassizistische Härte, die ihnen von den antiken Kameen und Münzen her anklebt, die Tizian notorisch benutzte, so fehlt es nicht an überzeugenden, unverkennbar Tizianischen Motiven: der stolze Blick über die Schulter, die bekannte, deutende Geste mit dem Kommandostab, die typisch aufgestützte Rechte, das lässige Lehnen und die bewußte Pose — alles echt Tizianische Ausdrucksmittel, nur dem Gegenstand entsprechend ein wenig gesteigert und akzentuiert: mit einem Schuß Römerpathos versetzt. Die Figur des Generals Vasto auf der bekannten Adlokution im Prado oder das — übrigens nicht eigenhändige — Bildnis des Giovanni delle bande nere in den Uffizien möchten die nächsten Vergleichsobjekte im Werke des Meisters sein. Die Proportionen sind freilich mächtiger und gedrungener als es in seiner Porträtkunst die Regel ist; insbesondere zeigen die nackten Arme bisweilen ein geradezu gladiatormäßiges Muskelspiel. Aber diese „barocken" Anwandlungen sind auch sonst Tizian nicht fremd. Sie finden sich überall da, wo sich sein Stil ins Dekorative erhebt, so in den beiden Prado-Bildern Prometheus und Sisyphus, auf den alttestamentarischen Darstellungen in S. Maria della Salute (Abraham, Goliath, Kain und Abel), und schon früh tritt diese

heroisierende Tendenz greifbar hervor in dem Christophorusfresko des Dogenpalastes, welches 1523 gemalt ist.

Im übrigen verrät auch das antiquarische Detail durchweg Tizians Anschauung von der Antike. Da sind die gleichen Phantasie- und Prunkharnische wie auf dem Auferstehungsbild in Urbino oder auf dem Ecce homo in Wien: dieselben eng am Leibe anliegenden Schuppen- und Kettenpanzer wie auf dem Schlachtenbild der Uffizien oder auf der späten Dornenkrönung im Louvre usw. Kurzum, es gehört nicht allzuviel Erinnerung aus dem Werke des Tizian dazu, um, nachdem sein Name einmal genannt ist, seine Art hier wieder zu erkennen. Hoffen wir, daß sich diese Erkenntnis allmählich ausbreite, damit nichts unterlassen werde, was zur völligen Klärung der Frage dienen kann. Vor allem wird es nunmehr an der zuständigen Hofstelle gelegen sein, die Bilder von ihrer unzugänglichen Höhe herabnehmen und einer sorgfältigen Reinigung unterziehen zu lassen. Erst dann kann die Frage: Atelier- oder Schulbilder, gleichzeitige oder spätere Kopien? wirklich aktuell werden.

Inzwischen braucht die archivalische Forschung nicht zu ruhen. Wann sind die Bilder nach München gekommen? — Das ist wichtig zu wissen auch für das Problem ihrer Entstehung. Hingen sie schon in dem von Herzog Albrecht V. 1569 gegründeten Antiquarium, wie dies aus dem oben angeführten Inventar hervorzugehen scheint, so wären sie noch zu Lebzeiten Tizians entstanden; und bei den Beziehungen, die den Herzog durch seinen Agenten Strada mit dem alten Tizian verbanden (s. Stockbauer, Kunstbestrebungen am bayr. Hof. S. 92), wäre die Provenienz der Bilder aus Tizians Atelier alsdann nicht ausgeschlossen. Näher liegt allerdings der Gedanke — bei dem nahen Verhältnis des Mantuanischen zu dem Münchner Hofe — daß die Bilder in Mantua selbst von einem der in Diensten der Bayernherzöge arbeitenden Meister vor den Originalen hergestellt worden sind.

Studien und Forschungen

ALHAMBRAPROBLEME I.

Ergebnisse und Ziele der neuen Restaurierungsarbeiten.

Die Restaurierungen der Alhambra sind fast ebenso alt wie diese selbst, und soweit sie sich auf die Dekoration bezogen, haben sie meist in sehr geschickten Händen gelegen, deren Kunstfertigkeit die Pracht der alten Stuckarbeiten so gut nachzuahmen verstand, daß hervorragende Kenner arabischer Ornamentik viele Erneuerungen oder Ergänzungen, von denen die Dokumente des Alhambraarchivs berichten, von den authentischen Teilen nicht zu unterscheiden vermochten.

Notorisch haben bis ins 17. Jahrhundert „Moriscos", welche zu diesem Zwecke von der Ausweisung, die die ganze arabische Bevölkerung traf, ausgenommen waren, die durch Brände und Zerfall beschädigten Teile der Alhambra neu ausgeschmückt, und die Kunst ihrer Zunft hat sich bis auf unsere Tage fortgeerbt. Die Mißgriffe, die auch in dieser Hinsicht hie und da vorgekommen sind, erscheinen nun verschwindend im Vergleich zu der heillosen Verwirrung, die nicht nur die Zerstörungen, Verschüttungen und Umbauten einzelner Befestigungen und Wohnräume, sondern vor allem auch die ersten Herstellungsversuche des gegenwärtigen Bestandes in der ganzen Palastanlage hervorgerufen haben. Diese Maurenburg gehört nicht, wie etwa das Heidelberger Schloß, zu den Bauten, die auch als Ruinen oder gerade als solche gefallen. Ihre Schönheit beruht nicht in einer Fassadenwirkung, sondern ausschließlich in dem Luxus ihrer Innenausstattung. Diese also muß unter allen Umständen erhalten werden, und zu ihrem Schutze sind umfassende Restaurierungsarbeiten unumgänglich, die wiederum sich dem Burgcharakter des Ganzen einordnen und sowohl den ursprünglichen Plan der Befestigungen als auch die durch ihre Zweckverschiedenheit bedingte Scheidung der einzelnen Wohn- und Prunkräume zur Richtschnur haben sollten.

Was nun in dieser Hinsicht im vorigen Jahrhundert von den Contreras getan worden ist, war, abgesehen von der letzten faulen Wirtschaft, zweifellos nützlich und ersprießlich. Aber erst der neue Direktor, Gómez Tortosa, hat Arbeiten eingeleitet, die vor allem dem Verfall ernstlich gefährdeter Palastteile vorbeugen sollen, Arbeiten, die längst nötig gewesen wären und deren Aufschub Befürchtungen hervorgerufen hatte, die oft genug in Fachkreisen lebhaft erörtert wurden. Der neue Leiter ist Ingenieur, und als solcher hat er seine Aufmerksamkeit vor allem den Gängen und Leitungen der alten Kanalisation zugewandt, diese schon zum großen Teil wieder aufgedeckt und hergestellt. So werden also bald die zahlreichen Wasserläufe, die den Burghügel durchrieseln und, ihrer ursprünglichen Regulierung beraubt, bereits den Grund der Alhambra durchsickert und gelockert hatten, von neuem ihr künstliches Bette finden und zum Darro abgeführt werden. Dadurch ist zweifellos die größte Gefahr beschworen.

An dem schon lange Einsturz drohenden Komaresturm hat man dann neben äußeren Flickarbeiten die Erneuerung der inneren Unterwölbung in Angriff genommen; es besteht demnach Hoffnung, daß auch er und der berühmte Gesandtensaal, den er birgt, uns gerettet werden.

Schlimmer als um diesen, stand es infolge gröbster Vernachlässigung noch bis vor Kurzem um den sog. Frauenturm („Torre de las Damas" oder „del Principe"), ein wahres Kleinod der Alhambra und den fremden Besuchern in der Regel unbekannt, an dessen Wiederherstellung jetzt mit großem Eifer gearbeitet wird. In beispiellos barbarischer Weise waren die reizenden Wanddekorationen übertüncht, die zierlichen Fenster vermauert und statt ihrer neue in die Mauer gebrochen, um moderne Wohnungen zu schaffen, und der letzte Besitzer, ein Deutscher, besaß noch die Geschmacklosigkeit, sich die einzigartige Turmdecke mitzunehmen, als er den Palast dem Staate schenkte. Wegen der Baufälligkeit der alten Teile kann die Beseitigung der neuen nur mit größter Vorsicht geschehen. Zweifel bestehen wegen der ursprünglichen Konstruktion glücklicherweise nicht, und auch die Motive der Ausstattung haben an allen Stellen genügend Spuren zurückgelassen, um ihre stilgemäße Ergänzung zu ermöglichen. Die Ornamente sind von außergewöhnlicher Zartheit und Tiefe, und wenn es gelingt, diese unvergleichlich kunstvolle Anlage auch nur annähernd in ihrem früheren Glanze neu erstehen zu lassen, wird die Alhambra um ein Wunder reicher sein. Die Aussicht von dem

Mirador spottet jeder Beschreibung und übertrifft bei weitem die vom Generalife. Der Teich, der vor dem Eingang lag, war verschüttet; das Bassin ist jetzt wieder in der alten Form ausgemauert.

Man hat nicht ohne Grund vermutet, daß diese „Torre del Principe“ der schmucke Palast war, den Mohammed V. seinem Bruder Ismael „in der Nähe des Residenzschlosses“ (nach der Aussage Alchatibs) erbaute, „mit allen Bequemlichkeiten ausgestattet.“ In der Tat scheint auch die kleine Moschee, die unmittelbar daneben liegt und deren Inneres in scheußlicher Weise „aufgefrischt“ wurde, dazu gehört zu haben.

Andererseits läßt sich feststellen, daß dieser Bau mit dem Königlichen Palast in Verbindung stand, und zwar, wie ich meine, mit der Rückseite der sogen. Sala de la Justicia, die die Ostseite des Löwenhofes bildet. Wie wir uns den Zusammenhang zu denken haben, wird erst eine Untersuchung der Mauerreste neben und unter den dort befindlichen Wohnbauten, deren Ankauf und Niederlegung die Direktion beabsichtigt, ergeben. Ferner müßte erwogen werden, ob nicht diese Teile mit dem ältesten, der Rauda, die bekanntlich bereits seit dem ersten der Nasriden als Königsgruft diente, und deren Bild jetzt sehr verwischt ist, in Beziehung waren. Eine solche Feststellung wäre insofern von Wert, als sich daran die Vermutung knüpfen ließe, daß hier nicht nur der Anfang des Königspalastes, sondern eine ganze Anlage bestand, die alle Bedingungen einer Residenz erfüllte und diesem Zwecke so lange diente, bis die späteren Bauten, vornehmlich die beiden großen Höfe, vollendet waren. Dann hätte der jetzt völlig unverständliche Name der „Sala de la Justicia“ (die sich doch nie und nimmer im Harem, den der Löwenhof bildete, befunden hat!) seine Erklärung darin, daß an ihrer Stelle tatsächlich der erste Meschuâr zu suchen ist, daß also dort Recht gesprochen wurde, während wir in der schönen „Torre de las Damas“ nicht den Palast Ismails, sondern den ersten Harem zu erkennen hätten; ließe sich erweisen, daß dessen Ornamente früher sind, als die der übrigen Säle, so würde diese Hypothese, der ich vorderhand noch nicht die Form einer Behauptung zu geben wage, wesentlich verstärkt sein. Denn unvermeidlich ist doch die Frage: wo wohnten die Frauen der Sultane, ehe Mohammed V. die Räume um den Löwenhof, als dessen Erbauer ihn die Inschriften bezeugen, vollendete?

Der Meschuâr (fälschlich auch „Patio de la Mezquita“ genannt) ist nicht, wie gemeinhin angenommen wird, der älteste Teil, sondern ebenfalls erst von Mohammed V. angelegt. Von ihm rührt also wahrscheinlich die Orientierung des Palastes von Westen nach Osten überhaupt her.

Ich nehme an, daß der ursprüngliche Eingang am entgegengesetzten Ende und demnach der Aufgang von der Stadt durch die berühmte „Puerta Siete Suelos“ war. Auf dem Platz vor der ehemaligen großen Moschee — deren Verbindung mit der Rauda sich übrigens rekonstruieren läßt — hätte sich dann dieser Weg mit dem von der Torre de los Picos heraufkommenden getroffen. Denn man darf nicht außer Acht lassen, daß die „Puerta de la Justicia“, die jetzt den Hauptaufgang zur Alhambra bildet, erst unter Mohammeds V. unmittelbarem Vorgänger, Yusuf I., erbaut wurde.

Hoffentlich wird nun auch der Meschuâr, vorläufig immer noch der problematischste Teil der Alhambra, unter Benützung der alten Reste und nach Niederreißung der Überbauten bald seiner eigentlichen Bestimmung wieder gegeben werden. Denn der gegenwärtige Eingang, der direkt in den Myrtenhof führt, ist zwar sehr bequem, macht es aber dem Besucher schwer, wenn nicht unmöglich, sich von der authentischen Anordnung eine Vorstellung zu bilden. Zu demselben Zwecke wäre auch die Öffnung zweier völlig zugemauerter Korridore sehr wünschenswert: der eine führte vor dem Gesandtensaal vorüber, der andere trennte vollständig Myrten- und Löwenhof, d. i. Empfangs- und Frauenräume. Von den letzteren sind die oberen, unzugänglichen, reich dekoriert, aber z. T. arg verfallen. Baldige Abhilfe wäre auch hier zu empfehen.

Wenn es Herrn Gómez Tortosa, unter dessen Direktion mit lobenswerter Energie und erfreulicher Umsicht vorgegangen wird, gelingt, seine geplanten Konsolidierungs- und Rekonstruktionsarbeiten glücklich durchzuführen, so wird er uns bald mehr halten, als seine Vorgänger versprochen haben.

Ernst Kühnel, Granada.

ZU MOCETTO.

Das Interesse, das uns Girolamo Mocettos Kupferstiche gewähren, ist nicht zum geringsten Teil gegenständlicher Natur. Beiwerk, das er seinen Kompositionen gab, Beziehungen literarischer und symbolischer Art, die er in sie hinein verarbeitete, sind oft für uns wichtig und neu. So findet sich auf der Darstellung

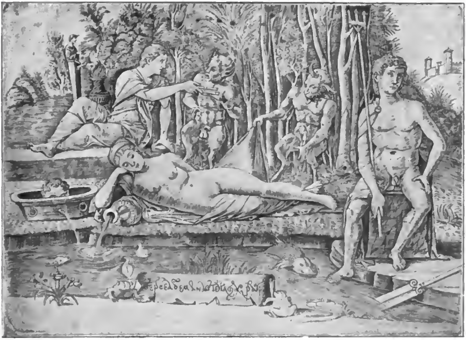
der „Apelles-Verleumdung“ (B. 10) bekanntlich eine im Gegensinn getreue Abbildung des Colleonidenkmals und der Kirche SS. Giovanni e Paolo in Venedig, in der ja der Künstler ein großes Glasfenster schuf.[1])



GIROLAMO MOCETTO: B. 10.
Die Verleumdung des Apelles

Von humanistischen Neigungen gibt dann das Blatt mit der ruhenden Nymphe Kunde (B. 11). Aber es ist kein gläubiger, begeisterter Klassizismus, sondern ein satirischer, mit obszöner Färbung. Die Deutung des Blattes ist nicht ganz gesichert. Am nächsten wird der Sache wohl die Erklärung kommen, die Galichon in der Gazette de Beaux Arts (1859, p. 330) gab und die Passavant (V, 137) zitiert — Amymone mit Poseidon, der die schöne Danaide vor der unzüchtigen Gier des Satyrs retten wird. Man hat aber Ursache anzunehmen, daß die innere Anteilnahme des Künstlers auf Seiten des Satyrs war. Die rätselvolle Inschrift, die nach Renouvier zu lesen ist: „sepe eadem anas te jam sat parit“ scheint mir einen Hinweis für das Vorwiegen des obszönen Gedankens zu enthalten. Paläographisch beweisen läßt sich das zwar nicht mit Bestimmtheit, denn die Buchstaben, die im wesentlichen die Charaktere griechischer Dokumente in Verbindung mit Schnörkelungen karolingischer Kaiserurkunden reproduzieren, sind willkürlich und spielerisch ornamental gestaltet. Aber das merkwürdige Gebilde, das Renouvier für ein t in dem prädentierten Worte sat nimmt, hat — soviel kann man sagen — mit einem t gar keine Ähnlichkeit, weder mit einem lateinischen, noch griechischen, auch nicht in der Verschnörkelung. Vielmehr ist es ein griechisches Sigma, nur im Gegensinn erscheinend. Ich möchte vermutungsweise die Lesung vorschlagen: „sepe eadem anas tettaras pascit“. Dann steht allerdings ein griechisches Wort zwischen lauter lateinischen, aber bei dem spielerischen Charakter der ganzen Inschrift, in der auch griechische und lateinische Buchstaben durcheinandergehen, hat diese Vermutung kaum etwas Ungeheuerliches, zumal da ja doch die ganze Inschrift sichtlich mehr zur Verwirrung als zur Erklärung angebracht ist, wie der komische, prüfende Blick des lesenden Frosches genugsam beweisen mag. Dann gibt die Beischrift wenigstens einen plausiblen Sinn — das „tettaras“ bezieht sich auf die vier dargestellten männlichen Wesen, before and after. Es ist nicht nötig, die Situation der einzelnen auszudeuten — die Geste des Satyrs z. B., dem die Flöten gereicht werden, spricht deutlich. Die Ente, „anas“, hatte im Altertum eine aphrodisische Bedeutung; oft wird das Wort synonym verwendet mit „Gans“, und die Zusammenfügung von wirklichen Enten mit einer ruhenden Nymphe, auf die sich die Inschrift bezieht, ist in diesem Zusammenhange gewiß bedeutungsvoll. Bis ins Letzte geklärt sind die Beziehungen allerdings

[1]) Die Zeichnung mit der Menschen-Gruppe dieser Verleumdungsszene (reproduziert in „Dürer-Society III, 18, mit Text von Campbell Dodgson) wird dem Mantegna zugeschrieben, doch hat Kristeller sie nicht in die Liste seiner Mantegnazeichnungen aufgenommen. Daß sie für eine graphische Arbeit bestimmt war, geht vielleicht aus dem Umstande hervor, das der Zug der Figuren in der Schilderung bei Lukian, die als literarisches Vorbild gedient hat, nach rechts geht, während er sich auf der Zeichnung nach links bewegt. Der Zeichner hat sie also im Gegensinn zu Lukians Schilderung entworfen, sodaß sie nachher, beim Druck, richtig erschienen wäre. Mocetto hat diesen Umstand aber nicht bedacht und die Szene seinerseits umgezeichnet. Die Zeichnung ist nicht nach dem Stich entstanden: das beweisen abgesehen von allem Anderen, schon die Beischriften, die von Mocetto falsch gelesen wurden. (S. Förster. Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. VIII. S. 46/47.)



GIROLAMO MOCETTO: B. 11.
Ruhende Nymphe □

nicht; aber es mag hier darauf hingewiesen werden, daß bei dem Nymphenbilde des Palma vecchio, welches das Städelmuseum in Frankfurt erwarb — also gleichfalls einer venezianischen Arbeit — auch bei den Nymphen eine Ente im Wasser schwimmt. Und zwar ist sie nicht ursprünglich mit entstanden, sondern erst später von fremder Hand aufgemalt. Vielleicht hat sich ein Kollege des Meisters mit dessen Bilde einen frivolen Scherz erlaubt.

Wenn die für unseren Stich ausgesprochenen Vermutungen zutreffen, so braucht Galichons Deutung damit nicht hinfällig zu sein; besonders für das Haupt des Enkelados wird man keinen Ersatz finden. Aber auf alle Fälle sind die mythologischen Beziehungen einigermaßen locker, auch die zu Apollo und Marsyas. Doch ist interessant, daß es neben handgreiflich lasziven Persiflagen, wie dem bekannten Blatt vom entweihten Parnaß, damals auch spöttisch überlegene Komik auf diesem Gebiete gab.

Es sei daran erinnert, daß auf unserem Stich die Linie zwischen der Amymone und Poseidon keinen gegenständlichen Hinweis enthält, sondern, wie schon Bartsch wußte, ein Stichelglitscher ist.

E. Waldmann.

DIE AUSGRABUNGEN IN MILET.[1])

Dem organisatorischen Talent Th. Wiegands verdankt die wissenschaftliche Bearbeitung der in Milet betriebenen Ausgrabungen die preisenswerte Anlage in einzelnen Heften handlichen Umfangs und Formates, die „in zwangloser Zeit- und Reihenfolge“ einzeln veröffentlicht werden. „Es handelt sich dabei um Objekte,

[1]) Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Herausgegeben von Th. Wiegand. Heft II: Das Rathaus von Milet, von Hub. Knackfuß, mit Beiträgen von C. Fredrich, Th. Wiegand, H. Winnefeld. Mit 20 Tafeln, 2 Beilagen und 107 Abbildungen im Text. Berlin, Georg Reimer 1908. Fol. 15 M.

deren Ausgrabung und Erforschung so abgeschlossen ist, daß neuer Zuwachs an Material nicht mehr zu erwarten steht", und die deshalb der Kenntnis interessierter Kreise nicht unnötig vorenthalten, vielmehr auf dem geschilderten Wege möglichst rasch der wissenschaftlichen Verwertung zugänglich gemacht werden sollen. Nachdem im 1. Heft eine Karte der milesischen Halbinsel vorgelegt war, wird in dem eben ausgegeben 2. Hefte zum ersten Male über eines der aufgedeckten monumentalen Bauwerke, das



MILET: Gesamtansicht des Rathauses

Rathaus von Milet, berichtet, ein besonders wichtiges Denkmal, insofern es unsere so lückenhafte Kenntnis der griechischen Profanarchitektur bereichert, noch dazu für jene Periode der griechischen Kunstentwickelung, die der Aufhellung so besonders bedürftig ist, der hellenistischen. Denn der Bau läßt sich genau datieren auf Grund der doppelt angebrachten und in Fragmenten aufgefundenen Weihinschrift, die besagt, daß Timarchos und Herakleides ihn für König Antiochos (IV.) Epiphanes errichteten: das ergibt die Jahre zwischen 175 und 164 v. Chr., also die Blütezeit des Hellenismus.

Trotz weitgehender Zerstörung hat sich die Anlage mit annähernder Sicherheit rekonstruieren lassen, eine Aufgabe, der sich Hubert Knackfuß mit Glück und Geschick unterzogen hat. Dem eigentlichen Sitzungshaus ist ein weiter Hof vorgelagert, von Säulenhallen umgeben, die an der Schmalseite von einem überhöhten viersäuligen Propylon durchbrochen werden. Die Säulenform der Umgangshallen hat sich nicht feststellen lassen, das Propylon war korinthischer Version, mit einem Akanthos von eigentümlich scharfer, kantiger Zeichnung und flächiger Wirkung, dessen Einzelformen mehr durch Stechen und Bohren in die Tiefe gewonnen sind im Gegensatz zu der räumlich plastischen Modellierung des Blattes, wie sie schon am Kapitell von Epidauros auftritt und in höchster Steigerung das römisch-korinthische Kapitell charakterisiert. Die technische Behandlung des milesischen Kapitells scheint mir durchaus (nach den Abbildungen zu schließen) wesensverwandt derjenigen, die auch am Waffenfries des Torbaus auftritt und deren Eigenart von Winnefeld mit Recht hervorgehoben wird: eine Anlage der Formen in der Fläche und ein Herausarbeiten durch Ausschneiden der Ränder und Tiefenbohrung. Es ist abzuwarten, ob diese Erscheinung am milesischen Bau vereinzelt bleibt, oder ob künftige Entdeckungen sie noch an anderen hellenistischen Denkmälern Kleinasiens oder Syriens nachweisen werden. Wie sie sich jetzt darstellt, scheint sie den Anfang jener Richtung zu bezeichnen, die in der byzantinischen Kunst vollendete Tatsache ist, jenes Stiles, den Strzygowski aus einem Wiedererwachen und Erstarken nationaler Elemente des Orients ableiten will, die den Hellenismus, der einst Asien erobert hatte, wieder zurückdrängen und abwerfen. Zeigen sich aber die Urelemente dieses Stiles an einem Bau aus der Blütezeit des Hellenismus, und lassen sich die hier angestellten Beobachtungen künftig erweitern und verallgemeinern, so ergeben sich daraus Folgerungen von so weittragender Bedeutung im Umkreise der von Strzygowski aufgeworfenen Fragen, daß es geboten erschien, auf diesen Punkt recht fest den Finger zu legen.

Der eigentliche Sitzungsbau in Milet ist in seiner Anlage und seinen Abmessungen bestimmt dadurch, daß es galt, einen isoliert stehenden Felskegel, in dem die Sitzbänke nach Art eines kleinen Theaters ausgehöhlt wurden, zu ummanteln. Dieser feste, massive Mantelbau bildet ein Untergeschoß mit geschlossenen Quaderwänden, abgeschlossen durch ein Gurtgesims, über dem sich ein zweites, von Fenstern durchbrochenes, mit vorgebiendeten Halbsäulen dekoriertes Stockwerk erhebt, das ganze überdeckt durch ein Satteldach mit Giebeln über den Schmalseiten. Die Existenz der Fenster ist an zwei Seiten durch Fundstücke gesichert, für die beiden anderen aus der Notwendigkeit genügender Lichtzufuhr für den großen Raum wohl mit Sicherheit zu erschließen.

Im Innern wird das Untergeschoß eingenommen durch die annähernd im Halbkreis angeordneten, hinter einem in ganzer Breite des Gebäudes vorgelagerten Vorflur ansteigenden Sitzbänke, die in der Rekonstruktion so hoch hinauf geführt sind, daß an der Kurve der obersten

Bank die Umfassungsmauern Tangenten bilden. Es bleiben dann nur in den hinteren Ecken zwei relativ winzige Zwickelpodeste in der Höhe des ersten Stockwerkes übrig, die durch Treppen von der Rückseite des Gebäudes her zugänglich sind. Im Obergeschoß werden dann, nach der Rekonstruktion von Knackfuß, einfach die aufsteigenden Fensterwände sichtbar, die mit ihrer rechtwinkligen Anordnung zu den Kurven der Sitzbänke recht dissonierend gewirkt haben müßten, wie denn überhaupt die Ansicht des Innenraumes in der Rekonstruktion einen hervorragend nüchternen Eindruck macht. Das Befremdliche des Bildes wird noch gesteigert durch die von Knackfuß gewählte Anordnung der Deckenstützen, die bei der großen Spannweite des Raumes nötig waren, und deren Existenz durch Auffindung von Säulentrümmern im Innern der Ruine gesichert ist. Knackfuss setzt zwei von den Säulen mitten in die Reihen der Sitzbänke hinein, zwei andere auf die Parodoswände zwischen „Orchestra" und Vorflur, die er zu diesem Zwecke bis zur Höhe des ersten Stockwerkes emporführen muß. Ist diese Rekonstruktion, die ästhetisch mehrfach anfechtbar ist, durch den Zustand der Ruine zwingend nahe gelegt? Diesen Eindruck gewinnt man nach der Zeichnung des tatsächlichen Befundes auf Tafel I nicht, namentlich scheint es mir nicht nötig, die Sitzreihen bis zur Tangierung mit den Umfassungsmauern emporzuführen. Erhalten sind nur neun Reihen, von einer zehnten die Untermauerung aus Porosblöcken. Da bleibt noch viel Raum bis zu den Umfassungsmauern. Muß dieser notwendig mit weiteren Sitzbänken ausgefüllt gewesen sein? Der Vergleich mit dem Ekklesiasterion von Priene legt den Versuch einer andern Rekonstruktion nahe mit dem Ziele, einen oberen Umgang mit Stützenstellungen zu gewinnen, welche die in der Spannweite verringerte Decke aufnehmen und tragen könnten. Das würde erreicht, wenn man in Milet die Sitzreihen in einer bestimmten Entfernung von den Wänden aufhören läßt und hinter der obersten eine der Kurve folgende Podestmauer bis zur Höhe des äußeren Gurtgesimses aufgeführt denkt, die den Boden eines Umganges in eben dieser Höhe stützte. Am inneren Rande dieses Umganges könnten dann die Säulen gestanden haben, welche das Balkenlager der Decke trugen und zugleich den harten Zusammenstoß gerader und gekrümmter Linien und Flächen milderten, wie er in der jetzt gegebenen Rekonstruktion so empfindlich wirkt. Gleichzeitig würde dann im oberen Geschoß eine gewisse Fußbodenfläche gewonnen, die man wegen des doppelten Treppenzuganges dorthin voraussetzen möchte, während im andern Falle die Treppen als Zugang zu den winzigen Zwickeln ziemlich deplaciert erscheinen wollen. Ob die so gewonnene Verringerung der Spannweite genügt, um ohne weitere Mittelstützen, vielleicht gar ohne die beiden Säulen auf den Parodoswänden auszukommen, müssen Kundigere entscheiden. Bei der Bibliothek von Ephesos war eine Spannweite von 16,50 m ohne Innenstützen zu bewältigen. Auf ein ähnliches Maß müßte in Milet auf dem angedeuteten Wege wohl zu gelangen sein.

Zu erwähnen ist noch ein besonderer kleiner Zierbau, der sich frei in der Mitte des peristylen Vorhofes erhebt. Er ist mit der Erbauung des Rathauses nicht gleichzeitig, die Verwendung von Kalkmörtel weist seine Errichtung in römische Zeit. Auf einem Unterbau von drei Stufen erhebt sich ein massiver, mit Girlanden geschmückter Sockel, darüber eine Säulenstellung mit reichem Gebälk vor geschlossenen Wänden, die in den Interkolumnien, diese ganz ausfüllend, mit Reliefs geschmückt sind. Die Bedeutung des Denkmals ist nicht klar. Man möchte an einen Altar denken, den man im Zusammenhang mit der Rathausanlage ungern vermißt, wie er denn auch im Ekklesiasterion von Priene vorhanden war, der aber an anderer Stelle des milesischen Baus nicht nachweisbar ist. Die Entdecker machen gegen diese Erklärung die späte Entstehung des Denkmals geltend und daß es schwierig sei, die für eine Altaranlage erforderliche Treppe zu rekonstruieren. Bruchstücke eines in der Nähe gefundenen steinernen Sarkophages, die man zu dem besprochenen Bau in Beziehung setzte, haben zu der Vermutung geführt, daß in ihm ein „Ehrengrab" erhalten sei. Das letzte Wort in dieser Sache scheint mir noch nicht gesprochen. Rätselhaft wie der Bau selbst, sind ihrem Stil nach auch die Reliefs, die ihn schmückten. Wenn auch flüchtig in der Ausführung, haben sie doch einen bestimmt ausgesprochenen künstlerischen Charakter, zu dem ich in römischer Plastik keine Analogien finde. Wenn Wiegand die Reliefs neben die Sarkophage der römischen Kaiserzeit setzt, so kann ich darin nicht folgen, empfinde hier und dort vielmehr alles gegensätzlich. Das Formengefühl, die Behandlung des Stofflichen, die Anlage in großen, breiten Flächen, die durch schwere, lastende Faltenzüge unterbrochen sind, überhaupt der Zug zum Großen und Massigen, wie er sich namentlich in den beiden Reliefs auf Tafel XVII ausspricht, findet am ersten eine Parallele in den Skulpturen von Magnesia, und zwar eher in denen der älteren Reihe, dem Fries vom Altar der Artemis Leukophryene, als in den jüngeren. Als Besonderheit zeigen aber die milesischen Reliefs einen Zug zum Malerischen,

wie er sich in der diagonalen, in die Tiefe gerichteten Anordnung der linken Eckgruppe auf den eben bezeichneten Reliefs ausspricht. Dabei ist diese Gruppe im Aufbau wie in den Motiven der einzelnen Figuren, namentlich des im Vordergrunde gelagerten und halb vom Rücken gesehenen Mädchens von hohem Reiz. Zu dem, was wir unter römischer Plastik verstehen, gehören diese milesischen Reliefs ganz sicher nicht, ihr besonderer Stil in seinem Zusammenhange mit den magnetischen Skulpturen weist auf eine festgewurzelte, lang dauernde lokale Tradition, in deren Wirkung wir einen flüchtigen Blick erhalten. Es ist griechische, kleinasiatisch-hellenistische Plastik aus der Zeit, da die römischen Cäsaren das Szepter der Weltherrschaft hielten, aber keine „römische Reichskunst", sondern von der am Tiber betriebenen im Kern des Wesens verschieden.

P. Herrmann.

GOTLAND

Die Kunstgeschichte Gotlands im 13. und 14. Jahrhdt. behandelte Dr. Roosvaal in einem Vortrag am 10. Januar in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin. Aus der ersten Periode, die R. von 1050—1150 ansetzte, ist von den holzgebauten Kirchen nichts erhalten; dagegen eine Anzahl Taufsteine in Sandstein, mit wirkungsvollen bewegten Reliefs. In der zweiten Periode (1150—1250) wurden steinerne Kirchen gebaut, doch sind auch von ihnen nur Einzelheiten der Außendekoration erhalten, eingemauert in spätere Bauten. Diese, wie einige Gemälde vom Ende des 12. Jahrhunderts in Gade, zeigen russisch-byzantinischen Einfluß. Einwirkung von Deutschland (Westfalen) her weisen die Bauten der dritten Periode auf (1250—1300). Die Bautätigkeit steigt, auch wird viel nach Norddeutschland exportiert, namentlich Tauf- und Grabsteine. Die vierte Periode (1300—1400) kennzeichnet die Herrschaft der Gotik in den Einzelformen; die Hauptformen bleiben die alten einheimischen. Exportiert werden hauptsächlich gravierte Grabplatten und Figuren-Kapitelle. Ende des 14. Jahrhunderts endet die reiche Kunstblüte Gotlands durch den Sieg der deutschen Hanse. — Dr. Schmitz ergänzte den Vortrag von R. durch Erläuterungen über die Beziehungen zwischen Westfalen und Gotland im 12. und 13. Jahrhundert.

S.

RUNDSCHAU

BERLIN

Von den *Neuerwerbungen der Kgl. Museen* fallen nur die für das Kaiser-Friedrich-Museum ins Auge. Außer einem guten Raeburn (Portrait des Sir James Montgomery), dem dritten englischen Gemälde, das die Sammlung erworben hat, sind es nordische Plastiken, über welche Vöge zusammenfassend und klar berichtet. Eine Antwerpener Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts ist die Gruppe der Trauernden unter dem Kreuz. Die geringe Zahl der elsässischen Schnitzwerke im Museum wird durch ein sehr anmutiges Relief vermehrt, Christus am Ölberg (bemalter Stuck, nach dem gleichen Vorbild gearbeitet wie das entsprechende Relief am Passionsaltar von Kaysersberg, also u. 1520); ein zweites Stück aus dem Elsaß ist der schlafende Johannes in einer Landschaft, 1553 bezeichnet, von dem Meister Hans R., der den Kienzheimer Altar (jetzt in Kolmarer Privatbesitz) und wohl auch den eben erwähnten Kaysersberger Altar geschnitzt hat. Dann ein Augsburger Relieftäfelchen mit undeutbarem Sujet, um 1525; und zwei Altäre, einer von einem Pacherschüler (vielleicht Wolf Aßlinger, von dem ein schöner Altar im Bayr. National-Museum); und ein schwäbischer Altar von 1512, der aus Augsburg stammen soll.

8

Die Verkehrsverhältnisse am *Brandenburger Tor* bedürfen längst der Umgestaltung; die Schwierigkeit liegt aber darin, daß man das Tor selbst, wie es sich von selbst versteht, mit seinen Flügelbauten schonen möchte. Nun hat der Oberhofbaurat v. Ihne, der wegen des Kaiser Friedrich-Museums in einem nicht näher zu definierenden Rufe steht, dem Kaiser einen Entwurf vorgelegt, welcher dessen volle Zustimmung erhalten hat. Das Tor soll vollständig erhalten bleiben, an die Stelle der sich anschließenden Häuser aber zwei große seitliche Säulenhallen mit Durchfahrten zu Seiten des alten Tores. Diese Idee erscheint freilich am günstigsten; wenn einmal etwas fallen muß, so mögen es lieber noch die Privatbauten sein, wenn sie auch den Pariser Platz neben dem Tor aufs würdigste abschließen. Aber wenn an ihre Stelle eine Doppelkolonnade von Ihne kommen soll, so muß man zum mindesten auf seiner Hut sein, daß nicht etwas Fürchterliches Ereignis werde.

8

Die *Ausstellungen* in den Berliner Kunstsalons brachten in den letzten Monaten wundervolle Vergleichsmöglichkeiten: sie stellten die problematische Malkunst der Corinth, Slevogt und Greiner der geschlossenen Einheit der Maler von der Münchener Scholle gegenüber und zeigten deutlich den unüberbrückbaren Spalt, der zwischen Sachdarstellung und Monumentalmalerei besteht. Näher darauf einzugehen ist hier nicht der Ort; ein paar Andeutungen mögen Platz finden. Louis Corinth (bei Cassirer, im Januar) repräsentiert die malerische Technik an sich, nackt, kahl, ohne künstlerischen Ehrgeiz, ohne Gesinnung, ohne Tradition; eine brutale und abstoßende Kraftäußerung, aber keine Kunst im rechten Sinne. Max Slevogt (bei Cassirer, im Februar), eine höchst reiche Natur, so beschäftigt mit Problemen, daß er nie zu ihrer vollen Lösung kommt; seine überquellende Fruchtbarkeit, seine nervöse Persönlichkeit hindert ihn am Ausreifen. Otto Greiner (bei Schulte, im Februar) strebt, im Gegensatz zu den beiden, nach Monumentalität; allein auf falschen Wege: statt der Synthese, der hohen Form, will er durch peinlichste Formanalyse und ungereinigten Naturalismus zur Klassizität gelangen; und muß freilich hieran scheitern: seine Bilder bestehen aus mehr oder minder guten Fragmenten. Demgegenüber bedeuten die Leistungen der Münchener Scholle (bei Gurlitt, im Februar) die Synthese aus guter Malerei und dekorativem Können. Der Stärkste an malerischer Fülle und Lebenskraft ist Leo Putz (unvollkommen vertreten); seine Malerei ist längst über den platten Impressionismus zu einer lebensvollen Ausdrucks- und Phantasiekunst gelangt. Nach der Seite des Dekorativen aber bedeutet Fritz Erler einen Höhepunkt nicht nur innerhalb der Scholle, ja nicht nur in Deutschland, sondern in unserer Zeit überhaupt: er kann sich neben Maurice Denis und Hodler völlig behaupten. Er hat, durch eine gewaltige Energie der Formzusammenfassung, einen modernen Stil der Wandmalerei gefunden; seine Fresken für das Kurhaus in Wiesbaden beweisen es jedem, der ein Organ für Monumentalstil besitzt. Die Kartons dazu,

in den ursprünglichen Farben, sind im März im Künstlerhaus ausgestellt. Daneben eine Reihe kleinerer Werke, von denen ein paar Porträts die Bedeutung in sich tragen, welche hoher Kunst eignet. Erler ist einer der Führer zu neuen, ganz großen Aufgaben unserer Kunst; denn nicht einer Staffeleimalerei gehört die Zukunft, sondern dem Fresko, das Flächen großer Architektur im Zusammenhang mit dem Raume ausschmückt. S.

BREMEN

Große deutsche Kunstausstellung. Februar bis Mitte April.

Alle zwei Jahre findet in Bremen eine große Frühjahrsausstellung statt. Die letzte war eine „Internationale", die jetzige ist eine deutsche. Nur eingeladene Werke sind ausgestellt, nichts zufällig Eingesandtes. Auf diese Weise ist das Niveau sehr hoch, trotzdem die Zahl der Gemälde allein über 300 Nummern beträgt. Es leuchtet ein, daß natürlich nicht nur neue, unbekannte Werke gezeigt werden — in keinem Lande werden wohl jährlich 300 sehr gute Bilder gemalt; sondern auch ältere, oft gesehene Werke paradieren hier, wie z. B. Liebermanns „Kartoffelacker", Kalckreuths „Sommer" und Gebhardts „Christus und Nikodemus". Aber man kann ja gute Bilder in Wirklichkeit nie oft genug sehen. Eine Überraschung freudigster Art bietet der Trübner-Saal. In ihm sind eine große Zahl alter und neuer Bilder seiner Hand vereinigt. Die „Amazonenschlacht" vom Jahre 1880 sieht man hier zum ersten Male. Daneben hängen dann „Stilleben" von Schuch, ein ganz prachtvoller früher Thoma, eine Ansicht von Tivoli (aus bremischem Privatbesitz), von Leibl eine stehende Dachauerin, die Herrn E. Simon in Berlin gehört, sowie eine Studie aus der Zeit der „Cocotte" und noch manches andere aus den glücklichen süddeutschen Jahren gleich nach dem Kriege. Von Liebermann sieht man außer dem schon erwähnten Bilde eine neuere Landschaft von Nordwijk, silbern und grün und prachtvoll bewegt in abendlicher Luft, wieder ein Werk von stetig erneuter Jugend. Außerdem ein Porträt eines Bremer Kaufherrn (1907). Die Berliner Sezession ist im übrigen gut vertreten — von Slevogt macht ein Erdbeerstilleben berechtigtes Aufsehen durch seine Einfachheit und Schönheit, und von Corinth ist eine flimmernd weiche Freilichtsporträtstudie das Beste. An diese Protagonisten schließen sich Leistikow und Ulrich Hübner mit schönen Landschaften, E. R. Weiß, H. Hübner und G. Mosson mit Stilleben an, von denen Weiß der bedeutendste scheint. Von den Münchenern wirken besonders Stucks „Laster" sowie Herterichs „Morgen". Aus Stuttgart hat Carlos Grethe ein Hafenbild und die „Crevettenfischer", zwei sehr schöne Bilder, geschickt. Eine neue Persönlichkeit für Bremen ist der Schweizer Max Buri, dessen großes Gemälde „O mein Heimatland" voll von ehrlicher, starker und eigener Kunst ist. Auch Karl Hofer sahen wir hier noch nicht. Die beiden dekorativen Bilder von ihm, gut aufgebaut im Körperlichen und in der Komposition, und schön im blaugoldenen Ton lassen den Wunsch lebhaft werden, daß dieser Kraft einmal eine große Monumentalmalerei an einer der besten Wände Deutschlands aufgetragen werden möchte. R. Tewes, ein in Paris lebender junger Bremer hat sich durch Spott und wohlwollende Belehrungsversuche nicht abhalten lassen, zwei starke Porträtarbeiten auszustellen.

Auf dem Gebiete der Plastik dominiert Georg Kolbe, der vielleicht eines unserer stärksten bildhauerischen Temperamente bei bedeutendem Können, darstellt, mit einer großen Zahl von Arbeiten. Dann Hermann Hahn mit einem ausgezeichneten Wandbrunnen. Von Hoetger sind zwei riesige archaisierende Marmorköpfe aufgestellt, gegen deren Kraft man sich auf die Dauer nicht wehren kann, auch wenn man zunächst dem Archaismus (Olympia plus Samos) mißtraut. Als Porträtplastiker zeichnen sich Cipri A. Bermann, Th. v. Gosen und F. Klimsch aus; in der Gestaltung der menschlichen Figur dann Wackerle mit einem bronzenen „Sandalenbinder". — Eine große Kollektion von Graphik vervollständigt dieses Bild deutscher Kunst.

An die Ausstellung schließen sich einige Säle der „Vereinigung nordwestdeutscher Künstler" an, mit eigener Jury und Hängekommission. Außer den ziemlich schwach vertretenen Worpswedern sind als kräftige Persönlichkeiten W. Laage, Feddersen und Eitner zu nennen. Unter den Plastikern steht Paul Peterich an erster Stelle. E. W.

FRANKFURT a. M.

In dem Hause des verstorbenen Privatmannes Ludwig Pfungst, dessen Vermögen bekanntlich der Stadt Frankfurt als Kunststiftung zufiel, befindet sich zur Zeit eine Ausstellung

plastischer Werke, die den Grundstock der städtischen Kunstsammlungen bilden werden. Es handelt sich um Ankäufe, die Dr. Swarzenski meist auf Reisen im Verlaufe der letzten ein einhalb Jahre mit besonderem Geschicke zusammengebracht hat. Schon jetzt ist im Kleinen der leitende Gedanke der städtischen Skulpturensammlung ausgeprägt, indem jede Kunstepoche nach Möglichkeit durch eine Anzahl von Werken vertreten ist. In drei Sälen der Villa befinden sich die verschiedenen Zeiten dermaßen zusammengestellt, daß im ersten Werke der Antike, der italienischen und vlämischen Renaissance, in einem zweiten und dritten solche der deutschen und französischen Kunst des XV. und XVI. Jahrhunderts zur Aufstellung gelangt sind. Die Aufmachung der Räume ist denkbar schlicht und für die Wirkung der Kunstwerke äußerst günstig, so daß ihrem provisorischen Verbleib in der Pfungstschen Villa nichts im Wege zu stehen scheint. Nun zu den Kunstwerken selbst.

Der herrliche Marmortorso einer tanzenden Mänade repräsentiert die Antike in hervorragender Weise um so mehr, als von diesem statuarischen Typus bis jetzt nur ein ähnliches Stück in Berlin bekannt war. Es kann nicht Wunder nehmen, daß sonst die griechische Kunst nur mit zwei halblebensgroßen Köpfchen auftritt, deren eines an die Formengebung Polykiets erinnert, während das eines lachenden Fauns einer späteren Epoche anzugehören scheint. Die römische Kunst ist dann durch zwei männliche Köpfe, wenigstens zuerst für das Gebiet des Porträts bezeichnend vertreten. Reichhaltigere Schätze bietet die Sammlung für das Studium der italienischen Renaissance. Ihre frühesten Anfänge stellen sich dar in zwei Marmorstatuen, des Verkündigungsengels und der Maria, aus dem Kreise der Nachfolger der Pisani. Das Quattrocento ist nach Möglichkeit durch je einen Typus seines reichen Kunstschaffens dargestellt. An erster Stelle rangiert die lebensgroße, bemalte Portätbüste Niccolò Machiavellis, die durch ihre Kraft und Frische den großen Staatsmann erstaunlich lebendig vor die Augen zaubert. Ferner zu erwähnen ist ein florentinischer Johannes der Täufer in Holz in alter Polychromie, die charakteristisch die Farbenfreudigkeit der Frührenaissance in Italien wiedergibt. Das Hagere und das Asketische der Formengebung verweist die Figur in die Richtung Donatellos. Ferner noch einige Madonnenreliefs und die Holzfigur eines lebensgroßen Sebastian mailändischer Herkunft.

Das XVI. Jahrhundert stellt sich in oberitalienischen Terracotten dar und in einigen kleineren Bronzestatuetten, deren eine in die Nähe Michelangelos zu setzen ist.

XV. und XVI. Jahrhundert der vlämischen Kunst zeigen sich in einem bemalten Putto und dem Porträtkopf eines älteren vornehmen Mannes, der an Myts unvergeßliche Jugendbüste Karls V. in Brügge erinnert.

In zwei weiteren Räumen hat die Skulptur Frankreichs und Deutschlands Aufstellung gefunden. Die französische Gotik kommt zu ihrem Recht mit der Steinfigur eines Bischofs in alter Bemalung (aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts); ferner mit einem steinernen Antonius auf dem Feuer aus dem burgundischen Kunstkreise und einer Madonna mit dem Kind und Schlüsselblumen in jener weichen Gewandbehandlung, wie sie in der Schule von Tournay sich findet. Wie aus einem Bilde des Dirk Bouts mutet dann die Holzfigur eines heiligen Jakobus, der in einem Buche lesend aufrecht dasteht, an (etwa 1470).

Die Art der deutschen Kunst ist trefflich durch den heiligen Georg auf dem Drachen von Syrlin dem Älteren, einem Prachtstück der Sammlung gekennzeichnet. Daneben ein Gethsemane in lebensgroßen Holzfiguren aus dem Kreise der schwäbisch-bayrischen Kunstübung. Diese Gruppe zeichnet sich besonders durch den Gegensatz des harten fast bäurischen Realismus mit der seelenvollen Belebung der Hände und Gesichtszüge Christi aus. Zudem ist in den Figuren der schlafenden Jünger das Problem der gelösten Glieder erstaunlich mannigfaltig gegeben.

Noch sei aus der großen Zahl des Vorhandenen — die Sammlung birgt ungefähr 30 größere und 10 kleinere Stücke — eine Erwerbung der jüngsten Zeit genannt, eine Maria und ein Johannes, Holzfiguren aus einer großen Kreuzigung; sie gemahnen in der Ausarbeitung der Hände und des tief erregten Gesichtsausdruckes an die Kunstart des Isenheimer Altars in Colmar.

Der Ankauf der Antikensammlung des verstorbenen Archäologen Adolf Furtwängler, die letzte Erwerbung der städtischen Kunstsammlungen, hat inzwischen seinen Abschluß gefunden (siehe Kleine Nachrichten). E. A. B.

MÜNCHEN

Die ***Winterausstellung der Münchener Sezession*** hat getreu ihrer Tradition auch diesmal wieder drei Künstler zu Worte kommen lassen. Unter ihnen steht Albert von Keller mit etwa 150 Bildern an erster Stelle. Keller gehört zu den größten Malern, die Münchens Kunst um

die Jahrhundertwende zu den ihrigen rechnet. Der geborene Schweizer hat das glückliche Erbteil seines Heimatlandes zum Ruhmestitel seiner künstlerischen Wünsche zu erheben vermocht: Freiheit. Erstaunlich ist seine Selbständigkeit, die unbeirrt dem großen Ziel entgegendrängt. Dieses Ziel heißt für Kellers Wollen: intensives Erfassen der sämtlichen malerischen Fähigkeiten des darzustellenden Gegenstandes in einem ökonomisch entsprechenden Raum. Das hat er gekonnt schon als ein ganz Junger, und deshalb bewegt sich seine Entwicklungslinie nicht aufwärts, sondern ebenmäßig fort, von Höhe zu Höhe. Die Ausdrucks mittel wechseln. Es kommt ein äußerliches Moment psychologischen Problemkünstelns dazu, äußerlich nur, so ernsthaft es behandelt wird. Das Gegenständliche versucht seine dramatische Herrschaft auszuüben. Immer wieder aber gerät die sinnliche Freude am Malen zum Durchbruch, und in der Verteilung der Farben im Raum leistet der Künstler, dem in ruhiger Selbstverständlichkeit diese Wirkungen gelingen, mehr als die aufdringlich berechnenden modernen Franzosen, die sich mit der subtilen Abwägung der Farbwerte auf Grund chemischer Gesetze brüsten. Kellers Bilder aus der Sphäre der vierten Dimension haben seinen Weltruf geschaffen. Sie machen hier eine eigene, dem natürlich Empfindenden nicht sonderlich sympathische Gruppe aus. Die Aufmerksamkeit des Malers ersah sich in jenem seltsamen, auf die erotische Seite der weiblichen Psyche gebannten Sonderbewußtsein, das fremdem Willen gehorcht, ein neues Moment künstlerischer Charakterisierungsmöglichkeit. Kellers Frauen haben sämtlich etwas Krankhaftes an sich. Das Gesunde und Kräftige hat er mit der gleichen verfeinerten Geschmacksbildung von sich gewiesen, wie es etwa Wilde getan hat. Er ist der Maler par excellence des gesellschaftlichen Snobismus, jener unglaublich ästhetischen Dekadenz, deren geistige Attribute aber leider schon unter der Guillotine geblieben sind.

Entsprechend dem Programme unserer Zeitschrift, welche nur in Ausnahmefällen moderne Kunst in den Rahmen der Betrachtung zu ziehen beabsichtigt, habe ich mich mit der Nennung der beiden Namen zu begnügen, deren vorzügliche Werke Keller zur Seite treten: Philipp Klein, Charles Tooby. Dafür muß der Ausstellung gedacht werden, die Bruno Piglheins Witwe zum 60. Geburtstag des Künstlers im Münchner Kunstverein veranstaltet hat. Man hatte keine Kosten gescheut, das Werk des ersten Präsidenten der ersten deutschen Sezession, dessen Andenken noch heute bei seinen alten Genossen in hohen Ehren steht, in möglichster Vollzähligkeit zusammenzubringen. Die Nationalgalerie, die Hamburger Kunsthalle, das Züricher Künstlergütli und die neue Pinakothek, auswärtige und einheimische Private hatten das Ihrige beigesteuert, um den Eindruck von dem Lebenswerk des mitten in seinem besten Schaffen abgerufenen Künstlers vollständig zu machen. Nicht zu vergessen auch das mancherlei Interessante, was aus den Ateliers der Kollegen und Freunde des Meisters bei dieser Gelegenheit zum erstenmal an das Licht der Öffentlichkeit kam. Neben guten alten Ausstellungsbekannten aus den neunziger Jahren, der berühmten, allzu berühmten „Blinden“, dem großen Kruzifixus der Nationalgalerie, der „Diva“, der Grablegung usw. erschien eine stolze Reihe von Porträt- und Modellstudien, die zum Geistreichsten gehören, was der vielgewandte Meister gemacht hat. Ausgeführte Charakterschilderungen neben skizzistisch hingehauchten Impressionen; keine eindringlichen Seelen-Analysen, aber liebenswürdige, humoristisch gewürzte Charakteristiken aus dem Freundeskreise wechseln mit üppigsten, pikanten Frauenbildern in bunten Reihen. Das meisterhafte Jugendbildnis des Freiherrn von Habermann und die flüchtig hingemalte Sarah Bernhardt mochten die Spannweite von Piglheins Befähigung zum Porträtisten, aber auch die Begrenztheit seiner Begabung bezeichnen.

Der äußere Erfolg der Ausstellung war enorm. Seit Lenbachs Tode hat der Kunstverein keinen solchen Zusammenfluß an Publikum erlebt. Aber soll ich den endgültigen Eindruck dieser Ausstellung festhalten, so muß ich gestehen, daß sie für den Neuling wohl ein Ereignis bedeutet, für die älteren Verehrer Piglheins aber eine Enttäuschung. Gerade die Menge und Vielgestaltigkeit des Gebotenen wirkte fatal ernüchternd. Es ist ein stupendes Können, das sich hier spielend an den verschiedensten Gegenständen und in den verschiedenartigsten Manieren bewährt. Hunde und Affen, Mondänen und Heilige, Engel und Balleteusen, Pierrots und Zentauren — schon die einfache Aufzählung verwirrt. Noch proteischer muten die darstellerischen Mittel an: von der improvisierenden Manier des leichtbeschwingten Chikisten (wie man in den Anfängen der Sezession selbstgefällig sagte) bis zur großen biblischen Historie akademischen Kalibers hat der bewegliche Künstler nichts unversucht gelassen. Er war ein Virtuose, freilich einer mit selten solider Schulung.

Wie süß und glatt wirkt heute das Kleider- und Toilette-Stilleben, das er „Diva“ nannte, und wie oberflächlich diese Pastellparaphrasen über schöne Frauenköpfe. Selbst der groß konzi-

pierte Kruzifixus in Berlin und die nicht weniger bedeutend aufgefaßte Münchener Grablegung sprechen nicht mehr wie früher zu uns; die die Plastik der Figuren, die keine Verbindung mit ihrer Umgebung sucht, überschreitet die Grenze der Bildmäßigkeit erheblich in das Gebiet des Panoptikums hinein.

Wie solid trotz alledem die Grundlage von Pigheins Kunst war, lernt man eigentlich nur nebenbei: eines von den Hundebildern, das sich in Hamburg befindet, zeigt es vielleicht am klarsten; es steht — sans comparaison in Bezug auf die Technik — dicht neben Trübners Tiermalereien. Ergreifend und erhaben, wie ein Gesang Homers, bleibt nach wie vor noch das imposante Zentaurenpaar am laut aufrauschenden Meer, mit dessen Erwerbung (aus dem Nachlaß!!) das Künstlergütli in Zürich einen meisterlichen Griff getan hat. Alles in Allem: die Ausstellung brachte auch dem eingefleischtesten laudator temporis acti zu Bewußtsein, wie viel ernster die Münchener Sezessionskunst geworden ist, seit sie nicht mehr im Pariser Zylinder geht, wie viel anspruchsvoller aber auch wir selbst geworden sind, dank der künstlerischen Erziehung, die uns die lebendige Kunst unmerklich tagtäglich angedeihen läßt.

Da über die wichtigsten Ereignisse im Kunstleben Münchens, die Kaiserbilder aus Tizians Werkstatt in der Münchner Residenz und die durch Schenkung erworbene Sammlung Arndt von berufener Seite an andrer Stelle (über die Sammlung Arndt voraussichtlich im nächsten Heft) berichtet wird, habe ich lediglich auf zwei Veranstaltungen hinzuweisen, die im Lauf der nächsten Zeit in München stattfinden sollen. Die (übrigens zum Teil schon auf der Ausstellung in Mannheim und in Berlin gezeigten) van Goghs und Gauguins der Pariser Sammlung Schuffenecker werden im April in der Kunsthandlung von Zimmermann zu sehen sein. Für den Sommer plant der Münchner Kunstverein eine möglichst umfangreiche Ausstellung von Bildern, Zeichnungen und Aquarellen Karl Spitzwegs, des Münchner Altmeisters, wobei zum ersten Mal der liebevoll bewahrte Nachlaß des Künstlers wie auch ein besonders wichtiger Teil der Spitzwegschen Kunst, seine Zeichnungen in den ersten Jahrgängen der fliegenden Blätter gewiesen werden soll.

Über eine Neuerung im bayerischen Nationalmuseum wird mir folgendes mitgeteilt. Die neue Abteilung der Sammlung von Gipsabgüssen ist vom 5. März an für den allgemeinen Besuch geöffnet. Dieselbe ist in neun Räumen des Untergeschosses in chronologischer Ordnung aufgestellt. Wir finden im ersten Raum die romanischen Denkmäler wie die Erztüre des Domes von Augsburg, Teile der Westportale von S. Zeno in Reichenhall, die Steinskulpturen der Vorhalle von St. Emmeran in Regensburg, den Thassilokelch von Kremsmünster usw. Daran schließen sich die Werke der Gothik so vor allem zahlreiche Hochgräber aus Regensburg, die Skulpturen der Afrakapelle von Seligental, Türbogenfelder und Einzelfiguren der Frauenkirche in München und der Sebalduskirche in Nürnberg, die oberbayerische Gruppe der Spätgotik mit dem Grabstein Ludwig des Bayern, den Apostelfiguren von Blutenburg, dem Stiftergrab in Ebersberg, die Nürnberger Gruppe mit Werken von Adam Krafft, Veit Stoß, Tilmann Riemenschneider usw. Zwischen den Abgüssen sind Photographien aufgehängt. Die Abgüsse sind die Ergänzung der in den oberen Räumen befindlichen Originalwerke und werden für das Studium der bayerischen Kunst künftighin erfreuliches Material bilden.

Uhde-Bernays.

ɞ

Eine rettende Tat der bayerischen Reichsratskammer.

Niemand, der München betreten, wird sich dem gewaltigen Eindruck haben entziehen können, den der Komplex kirchlicher Bauwerke in der alten Neuhauserstraße, trotz mancher übler moderner Einbauten in der Umgebung, noch heute macht. Noch heute lösen diese hohen, ernsten Mauermassen jene stillen Schauer aus, die einst dem grünen Heinrich beim Betreten der nächtlichen Stadt über den Leib rieselten. Noch steht die dunkle Silhouette der Augustinerkirche, phantastisch und doch monumental wie damals, überragt von den berühmten Frauentürmen im Hintergrund, und die mächtige Horizontale ihrer Seitenansicht wird von den Gesimsen der benachbarten Michaelshofkirche zielbewußt aufgegriffen und fortgesetzt, gleich einer meisterhaft aufgebauten Fuge.

Vor kurzem schien der Untergang dieses einzigen Städtebildes, das den letzten bedeutenden Rest des vornehmen alten München darstellt, so gut wie besiegelt. Die zweite Kammer hat bereits sein Urteil gesprochen. Eine merkwürdig unglückliche Konstellation war es, die schließlich hierzu geführt hat. Das liberale Bürgertum der inneren Stadt war aus Geschäfts-

gründen für Abtragung der Augustinerkirche eingetreten, die kirchliche Behörde hat von dem Gebäude, das einst Tintorettos riesenhafte Kreuzigung (jetzt in Schleißheim) beherbergte, jetzt aber längst profanen Zwecken dient, für alle Zeiten ihre Hand endgültig abgezogen, auch unser Gabriel von Seidl, der treue Vorkämpfer für die Erhaltung der Kirche, hatte durch ein ihm in unglücklicher Stunde eingefallenes Kompromiß-Umbauprojekt die Lage nicht verbessert. Dazu kam ausschlaggebend, daß das bayerische Generalkonservatorium für Erhaltung der Kunstdenkmäler den architektonischen Wert der Kirche verneint hatte. Ein verhängnisvolles „Nein", für das natürlicherweise jetzt „die" Kunstgelehrten von der aufgebrachten Künstlerschaft verantwortlich gemacht werden. Aber man mag über die Antwort denken wie man will: jedenfalls war die Fragestellung verfehlt. Verfehlt, weil unsachlich, unfachmännisch, unlogisch. — Nicht auf die arme, alte, halbzerfallene Kirche kam es an, sondern auf das Ensemble, von dem sie ein Teil ist. Daß aber auch ein Städtebild — ein „Bild", ein unantastbares Kunstwerk sein kann, scheint bei jener Fragestellung niemand eingefallen zu sein.

Die Schlacht war bereits so gut wie verloren, als in der denkwürdigen Sitzung des bayrischen Reichsrats vom 13. März l. J. eine unerwartete Wendung eintrat. Dank des Zusammenwirkens dreier starker Männer, des Prinzen Rupprecht von Bayern, des Erzgießers Ferd. von Miller und des Freiherrn von Cramer-Klett wurde der Antrag auf Abbruch der Kirche nochmals zur Beratung an den Ausschuß zurückgegeben. Es ist also noch Zeit zur Überlegung! — Die Angelegenheit wird sich in Bälde zu einer sehr praktischen Frage zuspitzen. Wird man kurzsichtig genug sein, an dieser Stelle mitten in der besten Geschäftslage, wie von der Regierung projektiert ist, ein riesenmäßiges Polizeigebäude mit Amtsgefängnis (!) und Schutzmannskaserne (!) zu errichten? — Oder wird sich das Kapital finden zur Anlage eines großzügigen Passagebaues in der Art der Mailänder Galerie, wie er ein solcher hier einzig und allein am Platze ist? — Im ersteren Fall wäre die viel umstrittene Kirche freilich ein Unding; sie müßte fallen. Im anderen Fall aber ließe sie sich (durchaus als Hallenbau) erhalten: man vermehre nur die Zahl der seitlichen Toreingänge entsprechend der Länge des Ganzen und man hat für die projektierte „Passage" den monumentalsten Portalvorbau, der sich denken läßt. Es kommt nur auf die Baukünstler an, für die Verbindung der zu errichtenden Galerieumgänge mit dem Kirchenbau eine architektonische Lösung zu finden.

Georg Habich.

FLORENZ

Von den Statuen, die Michelangelo in Florenz für das Juliusgrabmal arbeitete, war die Gruppe des „Siegers" bis zum Jahre 1565 in der Werkstatt Michelangelos in der Via Mozza, der jetzigen Via Zanobi geblieben; in jenem Jahre gelangten sie als Geschenk der Erben des Meisters in den Besitz des Herzogs Cosimo und wurde im großen Saale des Palazzo Vecchio aufgestellt. Bei der Gründung des Museo Nazionale im Jahre 1868 gelangte sie in dessen Räume. Sie war also stets der Bewunderung der Welt zugänglich. Nicht so erging es den vier angehauenen Blöcken, aus welchen Michelangelo große Einzelfiguren schaffen wollte und die in seinem Werke die Funktion von tragenden Kräften erfüllen sollten. Sie wurden in den die Reisenden so lebhaft anziehenden romantisch-barocken Grotten der Boboli-Gärten zu Florenz in die Tropfsteindekoration einbezogen und so zum größten Teil verdeckt. In den letzten Tagen sind sie nun von dort entfernt und in die „Opera delle Pietre dure" geschafft worden, wo sie in Gips abgegossen werden sollen. Gipskopien sollen sie an ihrer alten Stelle ersetzen; die Originale selber werden aber in der Tribuna des David in der Akademie aufgestellt werden. Wir werden nun durch die unbehinderte Prüfung einer ganzen Reihe von mitten in der Arbeit verlassenen Statuen in der Lage sein, neue Erkenntnisse über den Arbeitsprozeß des Meisters zu gewinnen; nach der Untersuchung eines der Blöcke, die dem Unterzeichneten ermöglicht war, hat Michelangelo das Verfahren der schichtweisen Ablösung des Steins von der Hauptansicht her, wie es Hildebrand als das dem Meister gewohnte Vorgehen annimmt und wie es beim Matthäus angewendet ist, nicht befolgt, sondern sofort von drei Seiten her die Freilegung der Gestalt in Angriff genommen.

Die Herausholung dieser angefangenen Werke ist zum Teil wenigstens durch die neuen Forschungen über Michelangelo, welche die letzten Jahre gebracht haben und welche das Florentiner Publikum sehr beschäftigten, angeregt worden. Solches erneute starke und lebendige Interesse ist es auch, welchem wir es bald verdanken werden, daß eine getreue Marmorkopie

des David des Michelangelo wieder den Platz links vom Portal des Palazzo Vecchio einnehmen wird, auf welchem der Gigante am 8. September 1504 als dem von den bedeutendsten Künstlern von Florenz und von Michelangelo selbst erwählten Standorte aufgestellt wurde und welchen das durchaus für eine Aufstellung im Freien gedachte Werk erst in neuester Zeit verlassen mußte, um der Galerie der Akademie von Florenz eine starke Anziehung und einem Florentiner Architekten die Gelegenheit zu einem tristen Bau zu geben.

In der Galerie der Akademie hat deren Ispettore Dott. Peleo Bacci einige sehr erwünschte Umhängungen vorgenommen; die vier kleinen Predellentafeln Botticellis, zu denen die eigentümlich reizvolle Salome gehört, sind vereinigt. Der große Altar Filippo Lippis aus S. Croce hat wieder seine Predella erhalten, die drei Stücke freilich nur, die sich noch in Florenz befinden; zwei andere sind in Louvre. Ein ungewöhnliches Werk der Kunst des Luca Signorelli, die Kreuzigung mit dem weißen Hintergrunde hängt aber immer noch an schlechter Stelle in der oberen Reihe der Bilder; wenn es seinen Platz mit dem unter ihm hängenden Perugino vertauschte, würde es ein Gewinn für beide Meister sein. Aus dem Bestande der namenlosen Trecentisten haben zwei große Altartafeln mit den gesicherten Namen des Giovanni dei Biondo bezw. des Rossello di Jacopo Franchi versehen werden können. Ein mit der Signatur des Alessandro Allori und der Jahreszahl 1575 signiertes Bild ist aus dem Magazin in die Galerie gebracht worden.

In der Sitzung der Kunsthistorischen Institute vom 1. März suchte Herr Professor Dr. Brockhaus Antwort auf die Frage zu geben, ob der David des Michelangelo einfach als Schmuck des Palastes oder des Platzes dienen oder ob seine Gestalt eine besondere Bedeutung haben sollte. Einige Jahre vor der Aufstellung des David war Savonarola der volkstümlichste und einflußreichste Mann in Florenz gewesen. In einer seiner Psalm-Predigten spricht er nun davon, in welchem Sinne man David ansehen soll: er sei der Christ, wie er sein soll, mit reinem schönem Gewissen, starker Hand, kühner Tatkraft. Als solchen hat Michelangelo seinen David erfaßt. Die vollständigen Ausführungen des Herrn Prof. Brockhaus sollen demnächst in einer Schrift, welche sich mit den inhaltlichen Problemen der Schöpfungen Michelangelos eingehend beschäftigt, als Ganzes veröffentlicht werden. —

Der Unterzeichnete untersuchte das Problem, in welcher Weise der Block verhauen war, aus welchem Michelangelo seinen David schuf. Seine Ausführungen werden im nächsten Hefte vollständig wiedergegeben. — Weitere Darlegungen des Unterzeichneten befaßten sich mit dem bildnerischen Arbeitsprozesse Michelangelos überhaupt. Es sei ein Vorurteil, daß Michelangelo nach einem kleinen Wachsmodell und nach Zeichnungen seine Figuren direkt aus dem Steine schlug. Er hat vielmehr, ebenso wie beim Zeichnen, auch beim plastischen Arbeiten die Hilfsmittel und Kunstgriffe angewendet, die das Resultat seiner Arbeit sicherstellten. Er hat sich des Punktierens für seine Plastiken bedient; selbst beim Matthäus können wir unten einen solchen Punktierpunkt feststellen. In ganz unverkennbarer Weise ist ein solcher Punkt beim David-Apollo des Bargello wahrnehmbar. Allerdings muß man sich bei diesen Zeichen des Punktierverfahrens vor Augen halten, daß es zur Zeit der Renaissance in anderer Weise gehandhabt wurde als heute. Die Voraussetzung für seine Anwendung ist aber ein ziemlich großes und weitgearbeitetes Modell. Das Vorurteil verlange aber, daß Michelangelo „allenfalls Wachsmodelle in kleinem Maßstabe bosselte, nicht aber Tonabozzi“, wie Frey in seinen Studien zur Michelangelo-Biographie (S. 21) wieder einmal wiederholt. Mit Hilfe eines solchen generellen Satzes wird natürlich leicht auch ein wirklich positiver Beweis für die Unwahrheit der Ansicht, wie er in dem so gut wie nur in irgend einem Falle urkundlich beglaubigten und stilistisch für sich selbst sprechenden Flußgott-Modell der Akademie gegeben ist, widerlegt.

Durch die Aussage von Benvenuto Cellini (Trattato dell' oreficeria. Firenze 1857. S. 197 ff.) wird aber in striktester Weise dargetan, daß Michelangelo, nachdem die Arbeit an kleinen Modellen ihm ungenügende Ergebnisse gegeben habe, „dazu geschritten sei, mit größter Bescheidenheit (con grandissima ubbidienza) große Modelle genau von den Maßen, wie das Werk aus dem Marmor herauskommen sollte, anzufertigen: und solches haben wir (sagt Cellini) mit unseren eigenen Augen in der Sakristei von San Lorenzo gesehen.“

Modelle von Ton werden ferner in der Korrespondenz Michelangelos wiederholt erwähnt, in bezug auf die Medici-Gräber z. B. in dem Brief Fattuccis vom 5. März 1524. Aus den Ricordi des Meisters können wir außerdem Fall für Fall verfolgen, wann Michelangelo ein neues Modell begonnen hat und zwar aus dem Einkauf genau der gleichen Materialien, die er für den Flußgott-Modell-Torso verwendet hat: Werg, Bindfaden, Scheerwolle. Daß sie

aber eigenhändig von ihm gemacht wurden, das geht hervor aus der Fassung des Zahlungsvermerks für eine Halbtags-Arbeit eines Handlangers, „der mir half, eine Figur aufzubauen, um sie in Scheerwoll-Erde auszuführen.“ (20. Mai 1524). Ein solcher Zahlungsvermerk wiederholt sich mehrfach.

Herr Dr. Hoeber beschäftigte sich mit den „Idealen Zentralbauten des späten Quattrocento und dem Stilo Lionardesco.“ Schon Burckhardt habe auf die in Gemälden, Miniaturen usw. dargestellten Baulichkeiten, als Quelle der Kenntnis des Baugeistes der Renaissance hingewiesen: in ihnen seien ungehemmt auch solche Gedanken verwirklicht worden, welchen die Ausführung versagt war. Die Frage nach der Gestaltung des kirchlichen Zentralbaues, war das architektonische Hauptproblem des späten Quattrocento. Auf bildlichen Vorstellungen der Zeit erscheint er als Achteck- oder Rundbau, auf die Form des Baptisteriums zurückgehend. Durch niedrige Kreuzarme mit Sattel- oder Zeltdach als Vorlagen wird diese einfachste Form kompliziert. Pinturicchio, Perugino, Rafael verwenden diesen Typus.

Durch Lionardo und Bramante erfährt, wie Geymüller dargetan hat, der Zentralbaugedanke namentlich in Mailand Förderung. Der durch eine übermäßige Differenzierung charakterisierte Stilo Lionardesco ist nun die gemeinsame Erscheinung der am Ende des Quattrocento auf Bildwerken vorkommenden Zentralbauten, wie der Vortragende an der Hand einiger solcher Darstellungen nachweist. — Herr Dr. Hoeber konstatierte des weiteren, daß von dem Stoffe, aus welchem das Kleid der Eleonora von Toledo auf dem bekannten Bilde des Bronzino (Uffizien) gemacht ist, noch ein Stück im Museo Nazionale zu Florenz (Sammlung Carrand 2402) vorhanden sei. Durch jenes Bild ist das Jahr 1555 als spätestes Datum für den Stoff festgelegt. Sein Herkunftsort dürfte Mailand sein. Ein anderer dem erwähnten stilverwandter Stoff aus der Sammlung Carrand komme auf dem Bilde Cigolis in der Akademie zu Florenz (Nr. 286) als Dalmatica des hl. Stefanus vor.

Die Handzeichnungssammlung der Uffizien hat im letzten Jahre einen bedeutsamen Zuwachs aus dem Besitz des Barons von Geymüller erhalten. Es sind drei Bände von Zeichnungen, herstammend aus der berühmten Sammlung des Hauses Gaddi in Florenz, welche von Geymüller aus dem Besitze der Grafen Bernardino di Campello erworben und im Jahre 1907 den Uffizien für den geringen Preis von 10000 Lire überlassen wurden. Es handelt sich dabei um Blätter, die in der Wissenschaft namentlich durch die Studien ihres letzten Besitzers von Wichtigkeit geworden sind. Der erste Band enthält meist architektonische Zeichnungen von Antonio da Sangallo dem Älteren und seinem Neffen Francesco da Sangallo. Der zweite Band birgt eine Serie sorgfältig ausgeführter Federzeichnungen Vignolas. Im dritten Bande größten Formats sind Zeichnungen verschiedener Meister, der Sangallo, Vascier, Cigolis usw., vereinigt. Besondere Wichtigkeit hat darin ein Blatt, welches auf beiden Seiten Skizzen Bramantes für die Kuppel von S. Pietro aufweist und über welches Geymüller in seinem Werke „Les projects primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome“ gehandelt hat. Endlich haben eine Reihe von Blättern dieses Bandes die Erkenntnis der Zeichnungen Fra Giscondos außerordentlich gefördert.

Unter Leitung von Lamberto Loria und unter Mithilfe von Privatleuten ist in Florenz ein Museum für italienische Volkskunde (Museo di Etnografia Italiana) in der Bildung begriffen und soll demnächst dem Publikum geöffnet werden. Es wird sicherlich auch für den Forscher im Gebiete der alten Kunst des Landes Anregungen enthalten, denn eine Fülle von Formen aus der Vergangenheit des Landes hat sich im ländlichen Kunstgewerbe erhalten. Als z. B. der römische Goldschmied Castellani vor einer Reihe von Jahren Bauernschmuck in den Provinzen des Landes sammelte und ordnete, stellte sich heraus, daß in den Formen dieses scheinbar nur von der weiblichen Eitelkeit bestimmten Schmuckwerks die ganze Geschichte mancher Landesteile zur Sprache kam. In Mittelitalien fand man gotische, longobardische, byzantinische, selbst griechische und römische und sogar etruskische Formen, in Sizilien byzantinische, normannische, arabische, griechische. Mit Recht wird von den Männern, welche das neue Unternehmen begründen, betont, daß man sich mit der Sammlung der volkstümlichen landständigen Hervorbringungen beeilen müsse, da die Welle des europäischen Industrialismus immer mehr davon hinwegspült.

•Adolf Gottschewski.

8

LONDON

Auf der Kandidatenliste für die Ehre auswärtiger Mitgliedschaft der Royal Academy standen diesmal keine geringeren als Rodin und Claude Monet. Ob ein Witzbold unter den ehrwürdigen Herren Akademikern.

ob ein ehrlicher Bewunderer sie darauf gesetzt hatte, ist nicht bekannt geworden, doch wurden sie beim akademischen Wägen sicherlich zu leicht befunden. Die Academy wählte sich lieber die Herren Dagnan-Bouveret und den Bildhauer Antonin Mercié zu Mitgliedern. Der erstere hat diese Auszeichnung sicher verdient, denn sein Bild „Impfung“ schmückte einst eine Academyausstellung und wurde dann bei Christie für 1500 Gs. verkauft. Was Herrn Mercié grade die Ehre verschafft hat, ist nicht so ersichtlich. Mr. George Clausen ist endlich zum vollen Akademiker gemacht worden. Da er seine Individualität den akademischen Regeln nicht opfern wollte, so hat er dreizehn Jahre darauf warten müssen. Auch die internationale Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Radierer hat ihre Wahlen abgehalten und u. a. Professor Freiherrn v. Habermann zum Ehrenmitglied erwählt. Die Gesellschaft eröffnet dieser Tage eine zweite Ausstellung, die Porträts schöner Frauen aus den letzten fünfzig Jahren bringen wird, darunter auch Werke von Lenbach. Die im vorigen Jahre gegründete „Modern Society of Portrait Painters“ hält jetzt ihre zweite Ausstellung in den Räumen des Royal Institute ab. Die Ausstellung ist eine Enttäuschung; viel Nachahmung und Mittelmäßiges macht sich breit. Dagegen bringt die Ausstellung der „Society of Twelve“ (Messrs. Muirhead Bone, John, Charles Shannon, Legros, George Clausen usw.) eine Reihe individuell bedeutsamer Stücke, wie denn die Ausstellungen dieser jungen Gesellschaft überhaupt zu den bedeutenderen Ereignissen des Jahres gehören. In Messrs. Agnews Ausstellungsraum in Bond St. sind Aquarelle älterer wie neuerer Zeit in interessanter Entwicklung vereinigt. In der Galerie der „Fine Arts Society“ deuten einige Gartenskulpturen der Lady Chance auf den Wechsel im Geschmack für Gartenanlagen hin. Die Behandlung des Gartens als eine Fortsetzung des Hauses scheint jetzt auch im klassischen Lande des „englischen Gartens“ Anklang zu finden. Aus Glasgow und aus Edinburgh liest man gute Berichte über die Ausstellungen der „Glasgow Society of Artists“ und der „Royal Scottish Academy“, welch letztere wenigstens es nicht unter ihrer Würde hielt Rodin zum Ehrenmitglied zu ernennen. Er steuert denn auch ein Stück, „Love the Conqueror“, bei.

Ein seltsamer Rechtsfall beschäftigte hier jüngst die Künstlerwelt. Mitglieder des „United Arts Club“ sahen ihre Werke plötzlich beschlagnahmt, weil der Grundbesitzer eine Forderung gegen den dem Club sein Ausstellungslokal vermietenden Hausinhaber geltend machte, und daher alles, was in dem Hause zu finden war, zur Deckung dieser Forderung dienen mußte. Für Künstler also besteht jetzt hier ein neues Risiko; sie müssen für die Schulden anderer mit ihren Werken haften.

Das wichtigste Ereignis des vergangenen Monats war die Entscheidung bezüglich des neuen Rathauses für den Londoner County Council. Für lange Zeit bedeutet es die hervorragendste Monumentalaufgabe, die London zu vergeben hat. An der Themse, schräg gegenüber dem Parlament soll es sich erheben, 100 Fuß über dem Wasser und 700 Fuß lang, — wahrlich eine Gelegenheit ersten Ranges für einen großen Architekten. Aber die in Frage kommenden Autoritäten wünschten vor allem, daß es möglichst wenig kosten solle. So wurden denn schon bei der Ausschreibung allerlei Beschränkungen auferlegt, und was herausgekommen ist, ist denn auch nur ein riesiger Nutzbaukasten in sogenannter englischer Renaissance, der zwar all die vielen Schreiber schönstens beherbergen, sonst aber zum Ruhme Londons wenig hinzufügen wird. Die Juroren, unter ihnen der greise Norman Shaw und Sir Aston Webb, Erbauer des riesigen neuen Victoria- und Albert-Museums, erkannten einem Mr. R. Knott, einem dreiundzwanzigjährigen jungen Architekten, einstimmig den Preis zu. Da Knott ein Schüler Webbs ist, und sein Entwurf nichts von einer besonderen Note aufweist, kann man wohl eigentlich sagen, daß Webb der Vater desselben ist. Erstaunlich ist es allerdings, wie sehr der Entwurf allen gemachten praktischen Anforderungen gerecht wird. Um die furchtbare Monotonie der siebenhundert Fuß langen Flußfront einigermaßen abzuschwächen, hebt Knott den Mitteltrakt des Gebäudes durch eine wuchtige Säulenstellung heraus und gibt wenigstens den Enden der zwei Seitenflügel durch durchgehende Rustikapilaster einen gewissen Charakter. Die Dachproblemlösung scheint am wenigsten gelungen; acht Schornsteine, je vier auf den zwei Seitenflügeln, erheben sich schüchtern einige Fuß hoch, als wäre die Vertikale hier ganz verpönt. Und die kleine Laterne auf dem Mitteltrakt kann da auch keine Abhilfe schaffen. Eine gewisse utilitarische Würde wird man ja dem Gebäude nicht absprechen können, denkt man aber an das gegenüberliegende Parlament und seine historische Bedeutung für die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts, so muß man die Sparsamkeit der Stadtväter doppelt bedauern, denen es nur um die Befriedigung ihrer Not, nicht um den Ruhm und die Schönheit ihrer Stadt zu tun war.

Daß diese Herrschaften natürlich keinen Pfennig übrig hatten, um die alte Crosby Hall

in Bishopsgate St. vor dem Einbruch zu retten, ist begreiflich. Diese Hall ist eines der wenigen Gebäude der City, die s. Z. dem großen Feuer entgangen waren. Sie stellte ein sehr bedeutsames Beispiel häuslicher Architektur des ausgehenden Mittelalters dar, wenn auch nur einzelne Teile, so die Banqueting Hall, als wirklich alt gelten konnten. Obwohl der König sich persönlich für die Erhaltung von Crosby Hall aussprach, und obwohl gegen £ 50,000 zu diesem Zwecke gesammelt worden waren, scheiterten doch alle Rettungsversuche, weil weder die City noch „Greater London" irgendwelche Opfer zu bringen bereit waren. Jetzt ist das alte Gebäude völlig abgerissen, und ein Bankhaus wird sich bald an seiner Stelle erheben. Die alte Eichendecke der Banketthalle, sowie andere Stücke von künstlerischem Wert hat man sorgfältig aufbewahrt, um sie wenigstens so zu retten. Was aus ihnen werden wird, ist noch unsicher. So geschehen im London des zwanzigsten Jahrhunderts!

Lord Battersea, der Ende vorigen Jahres starb, hat der Londoner Tate Galery Burne-Jones' „Goldene Treppe" testamentarisch vermacht, jenes Bild, das eine größere Anzahl Burne-Jones'scher Mädchentypen in verschiedenen reizvollen Stellungen vorführt. Da die Galery bisher nur ein Bild des Meisters („König Cophetua") besitzt, so ist dieser Zuwachs sehr erwünscht.

Eine Versammlung, die der Lord Mayor im Februar einberufen hatte, verhandelte über den im nächsten August hier stattfindenden internationalen Kongress zur Ausgestaltung des Kunst- und Zeichnenunterrichtes. Der erste dieser Kongresse war 1900 in Paris während der Ausstellung abgehalten worden, der zweite in Bern 1904; an ihm hatten achthundert Mitglieder von einundzwanzig Nationen teilgenommen. Für August erwartet man eine noch viel umfassendere Beteiligung. Eine Ausstellung von Zeichnungen, die die Lehrmethoden der verschiedenen Nationen vorführen soll, wird während der Tagung des Kongresses im South Kensigton Museum abgehalten werden. F.

PARIS

In regelmäßigen Zwischenräumen wird in Paris die Frage aufgeworfen, wann endlich das Kolonialministerium den Pavillon de Flore der Tuilerien verlassen wird, um so die für die Kunstsammlungen seit Jahren so dringend notwendige Erweiterungsmöglichkeit zu schaffen und um wenigstens eine der das Louvre ständig bedrohenden Feuersgefahren zu beseitigen. Es ist zu hoffen, daß es mit dem Umzug der Kolonien nunmehr endlich Ernst werden wird, nachdem vor einigen Tagen im Kolonialministerium ein regelrechter Brand ausgebrochen ist, der gerade noch rechtzeitig von der Feuerwehr gelöscht werden konnte. Mit diesem Umzuge wäre allerdings nur eine der Gefahren beseitigt: nach wie vor kochen die Frauen der Aufseher ihren Pot-au-feu unter den Dachstühlen des Louvre, nach wie vor werden in Erdgeschossen die französischen Rententitel mit Hilfe eines Gasmotors gedruckt und die Kessel der Zentralheizung mit vollen Kohlenschaufeln gespeist, nach wie vor bleibt das Finanzministerium unter gleichem Dache mit den Schätzen der Kunst aller Zeiten.

Aus der Provinz sind einige Funde zu berichten. In Lapte (Departement Haute Loire) fand ein Bauer in seinem Felde eine wohlerhaltene mit gallischen Münzen gefüllte Urne. Unter den Münzen sind besonders eine Anzahl Goldstateren hervorzuheben, die einem von Münzen Philipps II. von Mazedonien abgeleiteten Typus angehören. Im Gerichtsgebäude zu Etampes ist man im Begriff, sehr interessante Wandmalereien aus dem fünfzehnten Jahrhundert aufzudecken, dieselben sollen die Schenkung der Baronie Etampes durch Philipp den Schönen an Louis von Evreux (1307) darstellen.

Auch um die Erhaltung der vorhandenen Kunstschätze bemüht man sich. Auf dem Mont Saint Michel ist die Abtei selber Staatsbesitz und so vor den Vandalen geschützt, doch zu den Füssen der Merveille sind die Schmarotzer am Werk: Eine Poldergesellschaft wird in absehbarer Zeit die ehrwürdige Insel mit dem Festlande verbunden haben, auf der Insel selbst haben allerhand industriöse Leute, besonders das fruchtbare Geschlecht der mère Poulard, die Flanken des heiligen Berges mit allerhand Dependancen, Hotels und Kitschmuseen geschändet, jetzt wollte man anscheinend auf der Nordseite unter dem Schatten der ehrwürdigen Reste des Waldes von Scissy Terrassen mit „Blick aufs Meer" anlegen. Rechtzeitig hat sich der Staat die betreffenden Grundstücke gesichert. Auch in den Kolonien beginnt man auf die Erhaltung der von den europäischen Kulturträgern unversehrt gelassenen Kunstdenkmale bedacht zu werden, so hat die Republik dieser Tage eine Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmale in Indochina errichtet, an deren Spitze der verdiente Archäologe und Sekretär des In-

stitut Georges Perrot steht. Da in der Kommission außerdem noch eine Reihe Kenner von Indochina sich befinden und da der Vorsitz wohl nur als eine Repräsentationspflicht aufzufassen ist, wird man sagen können daß the right man on the right place ist.

Den Beweis des gleichen wird hoffentlich der bekannte Romanschriftsteller und Kunstkritiker Gustave Geffroy erbringen, der zum Ersatze des Herrn Guiffrey zum Direktor der Teppichmanufaktur der Gobelins ernannt wurde. Seit dem Abgange des verdienten Chemikers Chevreul hat man behauptet, daß der technische Betrieb der Gobelins nicht mehr ganz auf der Höhe und ein wenig schläfrig sei. Wünschen wir, daß Herr Geffroy, der gerade augenblicklich am Odéon ein Stück mit größtem Erfolg herausgebracht hat auf dem Gebiet der Teppichfabrikation die Fäden ebenso geschickt untereinander verknoten wird wie in seinem Stück „l'apprentie“.

Die verschiedenen Salons und Privatgesellschaften überschütten uns mit der Flut der Ausstellungen, zu erwähnen lediglich eine Retrospektive Boudins in dem sonst tödlich langweiligen Salon de l'Ecole Française, eine Retrospektive Guys, im Cercle de la librairie, gute Aquarelle in der von Gaston Latouche geleiteten Société de la peinture à l'Eau, schöne dekorative panneaux von Manzana-Pissarro bei Druet und entzückend intime Vuillards bei den Bernheims. Die Société Nationale bereitet in diesem Jahre in dem Schlösschen Bagatelle eine Ausstellung von Portraits markanter Persönlichkeiten der zweiten Republik (1848—52) vor.

Rudolf Adelbert Meyer.

BELGIEN

Nachdem an allen größeren Sammlungen der Europäischen Hauptstädte Gallerievereine bestehen, die dann mit ihren Mitteln einspringen, wenn der schwerfällige Mechanismus der staatlichen Organisationen nicht schnell genug bei der Hand ist, so hat sich endlich auch in Brüssel ein Verein der Museumsfreunde gebildet, an deren Spitze der Minister Beernaert, der Vizepräsident der Königlichen Museumskommission, steht. — Die Sammlung der Stadt Brügge befand sich bisher in einem ungünstig beleuchteten und ziemlich feuchten Raume in der Katharinastraat, der der dort aufbewahrten Meisterwerke nicht gerade würdig war, wenn er nicht gar die Erhaltung derselben gefährdete. Der Magistrat von Brügge hat jetzt die erste Rate eines Kredits bewilligt, um ein neues Museum zu errichten, daß durch Gartenanlagen dem Komplexe der Vrouvenkerk, dem Gruuthuse und dem Johannesspital angegliedert werden soll. — Die Ausstellung der von Octave Maus geleiteten Libre esthétique soll dieses Jahr besonders umfangreich gestaltet werden, da die Libre esthétique auf ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen zurückblickt. Argus.

HOLLAND

Die Erhaltung, beziehungsweise der Abbruch von zwei alten Amsterdamer Gebäuden gaben im Februar Anlaß zu Erörterungen, ohne daß man bis jetzt zu einem endgültigen Resultat gelangt wäre. Das eine Mal handelte es sich um die Instandsetzung des in der Jodenbreestraat gelegenen Rembrandthauses, das die meisten Besucher Amsterdams, die um Rembrandts willen dorthin kamen, wenigstens von außen kennen. Das Innere war völlig verwahrlost. Nichts ist dort mehr erhalten, was an jene Zeit erinnern könnte, da Rembrandt in diesen Räumen so glückliche und auch so traurige Tage durchlebte. Nun endlich soll das Rembrandthaus vor dem gänzlichen Verfall bewahrt und in eine würdigere Verfassung gebracht werden. Die ersten Schritte dazu wurden bereits im Jahre 1906 getan, gelegentlich der großen Rembrandtfeier. Damals wurde das Gebäude von der Stadt erworben und die weitere Sorge für dasselbe einem eigens zu diesem Zwecke gegründeten Verein „Rembrandthuis“ anvertraut. Über das Wie der Restaurierungsarbeiten, vor allem auch, wozu die freiwerdenden inneren Räumlichkeiten benutzt werden sollen, gingen die Ansichten auseinander. Der eine dachte an eine Wiederherstellung der alten Einrichtung, wie sie zu Rembrandts Zeit war. Ein Plan, der — auch bei der glücklichsten Phantasie — zu einem befriedigenden Resultat wohl schwerlich führen kann. Andere schlugen vor, die einfach möblierten Räume etwa als Sitzungslokale Vereinen zur Pflege der Kunst zur Verfügung zu stellen. — Wieder andere, darin eine Art Rembrandtarchiv zu gründen, in dem alles gesammelt werden soll, was auf dem Meister Bezug hat. So ohne weiteres läßt sich keinem dieser Vorschläge zustimmen. Hier spielen Gefühl und Takt dem großen Künstler gegenüber zu sehr mit hinein. Denn es gilt eine Gedächtnisstätte zu schaffen in einem Gebäude, mit dem so viel Rembrandt'sche Schicksalsgeschichte verbunden ist. Im Augenblick sind über diese

letzten Fragen noch keine endgültigen Beschlüsse bekannt geworden. Es sollen zunächst nur die notwendigen baulichen Ausbesserungen des ganzen Gebäudes in Angriff genommen werden. Für diese Arbeiten hat sich der Verein „Rembrandthuis" der Mitwirkung des Architekten K. P. C. de Bazel in Bussum versichert.

Eine trübere Perspektive eröffnet sich für die Erhaltung der zwischen Kalverstraat und Rokin in Amsterdam gelegenen sogenannten „Nieuwe-Zijds-Kapel", eines der ältesten Amsterdamer Baudenkmale, mit dem auch ruhmvolle historische Erinnerungen verbunden sind.[1] Zu dieser „heiligen Stätte in Amsterdam" wallfahrteten die Kaiser Maximilian (1484, als er noch Erzherzog war, nach der Genesung von einer Krankheit, die ihn im Haag befallen hatte) und Karl V. (1531/32). Auf Beschluß des allgemeinen Kirchenrates der niederländischen reformierten Gemeinde in Amsterdam soll jetzt dies altehrwürdige Bauwerk abgebrochen werden. Diese Absicht ist nicht mehr neu. Sie hat schon 1898 Anlaß zu Kundgebungen gegen solche Maßnahmen gegeben. Nachdem seit jenem Jahre für die Instandhaltung der Kirche nichts mehr getan ist, soll jetzt mit ihrer Niederlegung Ernst gemacht werden. Dagegen erheben sich aber energische Proteste. Herr J. F. M. Sterck, der bereits 1898 in einer interessanten Broschüre über die „Nieuwe Zijds-Kapel" gegen die Realisierung jener Absichten das Wort ergriff, wendet sich jetzt in einem die Überschrift „Kirchenschändung" tragenden Artikel in der „Kath. Illustratie" in schärfstem Tone gegen den Kirchenrat, der den „traurigen Mut besitze, an eines der schönsten und merkwürdigsten Werke mittelalterlicher Baukunst Hand anlegen zu wollen". Auch von anderer Seite werden Anstrengungen gemacht, die Kirche vor dem Untergange zu bewahren. Sowohl der Nederlandsche Oudheidkundige Bond wie die Koninklijk Oudheidkundig Genootschap haben sich an den Kirchenrat gewandt. Zum mindesten solle man doch nicht eher an die Niederlegung gehen, bevor nicht ganz sicher durch fachmännische Gutachten festgestellt ist, daß aus technischen Gründen die Erhaltung des Bauwerkes unmöglich ist. Dann ist es noch immer Zeit, die geplante kleinere neue Kirche mit Verkaufsläden darum aufzustellen. Die „Nieuwe-Zijds-Kapel" verdankt ihre Gründung einer Wundergeschichte: daß eine zufällig in ein Kaminfeuer geworfene Hostie dort nicht verbrannte. Zur Aufbewahrung derselben wurde an der „heiligen Stätte", wo am 15. März 1345 das Wunder geschehen sein soll, die Kirche erbaut, zu deren wundertätigem Heiligtume alljährlich feierliche Prozessionen stattfanden. Aus dem Jahre 1361 stammt die erste urkundliche Erwähnung der „Kapelle", die allerdings später zwei Mal abbrannte (1421 und 1452), aber wieder neu aufgebaut wurde. Es würde zu weit führen, näher auf ihre Geschichte und die nicht mehr erhaltenen reichen Kunstschätze, mit denen sie einst geschmückt war, einzugehen. Nur sei erwähnt, daß Jacob Cornelisz van Oostzanen für die Kirche (wahrscheinlich kurz vor 1518) eine Reihe von Gemälden gemalt hat, die jene Wundergeschichte der Hostie darstellten. Leider existieren davon nur noch acht Fragmente, die von R. de Vries zum ersten Mal mit Jacob Cornelisz van Oostzanen zusammengebracht wurden („De Gids", 1876, Sept. Seite 536. Weiteres über diese bisher so gut wie völlig unzugänglichen Gemälde gibt J. F. M. Sterck in Oud Holland, 1895, Seite 193 bis 208). Von Jacob Cornelisz van Oostzanen ist auch noch ein monogrammierter und 1518 datierter Holzschnitt mit dem Hostienwunder bekannt, der als „Bedefartprentje" an die zahlreichen Wallfahrer zu der heiligen Stätte verteilt wurde. Die reformierte Gemeinde gibt als Grund für ihr Vorgehen an, sie besitze nicht die Mittel für eine Restaurierung der Kirche, die in diesem Falle so gut wie ein völliger Neubau wäre. Man nimmt aber als sicher an, daß die Regierung eine materielle Beihülfe gewähren würde. Sie ist bis jetzt aber noch nicht darum gebeten worden.

In Sachen der würdigeren Einrichtung des Nachwache-Saales im Rijksmuseum wurde am 22. Februar von der „Nachwache-Kommission" eine Versammlung abgehalten, über deren Ergebnis nichts in die Öffentlichkeit gedrungen ist.

Im Rijksprentenkabinet in Amsterdamm wurde Anfang März eine Ausstellung von Handzeichnungen und Stichen niederländischer Künstler mit Darstellungen der Ruinen in und um Rom eröffnet.

Kurt Freise.

DER DEUTSCHE VEREIN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

Am 7. März hat in Frankfurt a. M. im Senckenbergischen Institut die Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft unter dem Vorsitz von Wilhelm Bode, Exzellenz Althoff und Geh. Rat. Schmidt stattgefunden. Es

[1] Es ist die Kirche, die man links auf der fälschlich Rembrandt zugeschriebenen Zeichnung in der Albertina mit der Ansicht des Rokin in Amsterdam sieht. Sie ist abgebildet auf Seite IX in Rosenbergs „Rembrandt" (Klassiker der Kunst).

ist damit eine Idee zur Tat geworden, deren Folgen für die Entwicklung der deutschen Kunstwissenschaft auf der einen Seite — und die Pflege nationaler Kultur im weitesten Sinne des Wortes auf der anderen Seite heute noch gar nicht zu übersehen sind. Eine erlesene Versammlung, in der überwiegenden Mehrzahl Vertreter der Wissenschaft aus allen Teilen des Reiches — aus Wien war als Delegierter Prof. Dvořak, aus Bern Prof. Artur Weese erschienen — hatte sich zu der wichtigen Tagung eingefunden. Am Abend vorher hatte in einem kleinen geschlossenen Kreise von Delegierten und Freunden des Vereins eine Vorberatung stattgehabt, in der die Statuten einer eingehenden Erörterung unterzogen wurden, die dann am nächsten Tage ohne erhebliche Änderungen im Plenum der Versammlung angenommen wurden.

Trotz der Einwendungen Prof. Lichtwarks, der prinzipiell von einer Heranziehung der Lehrer im Dienste der künstlerischen Vorbildung der Jugend nichts wissen wollte, erblickt der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft die Hauptaufgaben seiner Wirksamkeit nach zweierlei Richtungen hin: Einmal in der Erforschung und systematischen Bearbeitung der deutschen Kunstdenkmäler, für die eine große Publikation geschaffen werden soll, die „Monumenta artis Germaniae“, oder wie sie auf Thodes Vorschlag richtiger heißen wird, „Die Denkmäler deutscher Kunst“, zweitens aber — und darin liegt, wie Exzellenz Althoff und der Großindustrielle Geheimrat von Böttinger sehr richtig bemerkten, die eigentlich werbende Kraft — soll es sich der Deutsche Verein zur Aufgabe machen, die allgemeine Kunstbildung im Volke zu heben. Obwohl die eigentlichen Bestimmungen hierüber auf den Antrag Lichtwarks aus den Statuten gestrichen wurden, so wird doch dies auch für die Zukunft eine wichtige Seite der Betätigung sein, die man nicht aus dem Auge verlieren darf, soll der Verein in der Tat sein großes Werk auf breiter Basis und unter Beteiligung der Gebildeten aller Stände aufbauen.

In der Nachmittagssitzung wurde sodann ein Ausschuß von 100 Mitgliedern, davon nur die Hälfte Kunsthistoriker, und von diesen wiederum der Vorstand von 25 Mitgliedern gewählt. Zum Ehrenvorsitzenden, der aber zugleich Mitglied bleibt, wurde unter allgemeiner Zustimmung Exzellenz Althoff ernannt. Erster Vorsitzender ist Wilhelm Bode, zweiter Geheimrat Schmidt als Vertreter des preußischen Ministeriums, dritter Geheimrat Winterstein im bayrischen Ministerium. Zu Schriftführern wurden Hofrat Koetschau-Weimar und Prof. Goldschmidt-Halle, zu Schatzmeistern Dr. Eduard Simon und Verlagsbuchhändler A. Scherl, beide in Berlin, ernannt. Unter den übrigen Mitgliedern des Vorstandes seien die Herren v. Seidlitz, Dresden, v. Reber, München, Thode, Heidelberg, Lichtwark, Hamburg, v. Oettingen, Reichenberg, Dehio, Straßburg, Wickhoff, Wien, v. Böttinger, Elberfeld, v. Bezold, Nürnberg, genannt. Die vorbereitende Arbeit für die Denkmälerpublikation, die naturgemäß verschiedenen Arbeitssektionen übertragen werden muß, liegt in Händen der Herren Prof. Dvořak, Wien und Prof. Goldschmidt, Halle.

Inzwischen ist es bekannt geworden, daß der deutsche Kaiser das ihm angetragene Protektorat des Vereins angenommen hat. Es ist vorauszusehen, daß auch die übrigen deutschen Fürsten sowie die hohen geistlichen Würdenträger gern dem Beispiel folgen werden, um einer Gesellschaft, die die Pflege deutscher Kunst sowohl in wissenschaftlicher wie populärer Form zu ihrer vornehmsten Aufgabe gemacht hat, Förderung und tatkräftige Unterstützung zu gewähren.

Die Gebildeten aller Stände aber werden die Idee Bodes hoffentlich mit der Begeisterung aufgreifen, ohne die noch nie in der Weltgeschichte wahrhaft Großes vollführt werden konnte. Der Anfang ist gemacht. Wir haben allen Grund, der Zukunft unserer deutschen Kunstwissenschaft und der künstlerischen Bildung des deutschen Volkes mit froher Zuversicht entgegenzusehen. B.

8

KLEINE NACHRICHTEN

Augsburg. In der Barfüßerkirche ist ein großes Fresko entdeckt worden, das aus dem Mittelalter stammt (13. oder 15. Jahrhundert?); es sind fünf überlebensgroße Engel schwebend dargestellt.

Berlin. Geheimrat Julius Lessing, der Direktor des Berliner Kunstgewerbe-Museums, ist in der Nacht vom 13. zum 14. März im Krankenhause nach längerem Leiden gestorben; kurz vor der Übergabe der Museumsleitung an seinen Nachfolger, Otto v. Falke, die am 1. April stattfinden sollte. Eine kurze Würdigung seiner Persönlichkeit und Verdienste haben wir bereits in Heft 1/2, S. 66 gegeben.

Ein anderer sehr schmerzlicher Verlust hat die Kgl. Museen in diesen Tagen betroffen: Hugo v. Tschudi hat aus Gesundheitsrücksichten einen Urlaub von einem Jahr genommen. In Wirklichkeit bedeutet das wohl seinen Rücktritt von der Leitung der Nationalgalerie, die er in wahrhaft künstlerischem Sinne geführt hat. Als sein Nachfolger wird von der Frankfurter Zeitung Prof. Dr. Ludwig Justi, Sekretär der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, früher Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt, genannt. — Über die ganze Angelegenheit ist von den Tageszeitungen so ausführlich berichtet worden, daß es sich erübrigt, an dieser Stelle näher darauf einzugehen. S.

Düsseldorf. Nicht Olbrich, sondern der Dresdener Architekt Wilhelm Kreis ist als Direktor an die Kunstgewerbeschule berufen worden und hat den Ruf angenommen.

Frankfurt a. M. Das neue städtische Museum ist nun von der Stadt selber finanziell fundiert worden. Von Plan und Organisation der Sammlungen war im letzten

Heft die Rede. Jetzt haben die Stadtverordneten den Beschlüssen des Magistrats ihre Zustimmung erteilt, wonach die Summe von 252000 Mk. zu den Zwecken der Galerie sogleich zur Verfügung gestellt wird; für das nächste Jahr sind 100000 Mk. und für die drei folgenden je 30000 Mk. vorgesehen, und diese ganze Summe soll gleichfalls schon jetzt in Rechnung gezogen werden. Diese Aufwendungen kommen vornehmlich der Sammlung Frankfurter Kunst und der Skulpturensammlung zugute; an beiden Stellen ist von Direktor Swarzenski schon ein bedeutender Grundstock geschaffen worden. Die in der letzten Zeit ausgestellten 28 Bilder von Boehle sind so gut wie angekauft, und die Skulpturensammlung besitzt schon eine größere Anzahl von meist deutschen, zum Teil sehr interessanten Plastiken. Über die neueste Erwerbung auf diesem Gebiet berichtet die „Frankfurter Zeitung":

Die Verhandlungen mit Frau Furtwängler, der Witwe des großen Münchener Archäologen, sind zum Abschluß gekommen und haben zur Erwerbung der Furtwänglerschen Antikensammlung für die plastische Abteilung der neuen städtischen Galerie geführt. Die Sammlung umfaßt, von den Fragmenten abgesehen, über hundert Stücke, die durchweg von künstlerischem und wissenschaftlichem Interesse sind, darunter eine große Anzahl von Werken, die zu dem hervorragendsten gehören, was wir aus den betreffenden Gebieten der antiken Kunst besitzen. Es handelt sich ausschließlich um Werke der Kleinkunst, und zwar vornehmlich um Werke der Kleinplastik: Bronzen und Terrakotten. Diese geben in erlesenen Exemplaren einen fast vollständigen Überblick über die Entwickelung der griechischen Plastik, von der archaischen Zeit bis zur hellenistischen Epoche. Entsprechend der künstlerischen Persönlichkeit Furtwänglers überwiegt bei allen Stücken der rein künstlerische Charakter über das engere archäologische Interesse. Es ist nur dem persönlichen Entgegenkommen und der Opferwilligkeit von Frau Furtwängler zu danken, daß die Sammlung schließlich doch für Frankfurt erworben werden konnte; ein viel höheres Angebot von amerikanischer Seite wurde ausgeschlagen, um die Sammlung als geschlossenes Ganzes in Deutschland zu erhalten. Überdies wurde ein schöner lebensgroßer Alabasterkopf Alexanders des Großen, aus Ägypten stammend, von Frau Furtwängler der jungen Frkf. Samml. gestiftet.

Hannover. Der 18. Delegiertentag des **Verb. Deutscher Kunstgewerbevereine,** der am 22. März dieses Jahres in Hannover zusammentritt, hat eine sehr umfangreiche Tagesordnung zu erledigen. Er hat nicht nur die Berichte über die geschäftlichen Angelegenheiten des Verbandes entgegenzunehmen, er wird sich auch nicht allein, wie schon mitgeteilt, mit der kunstgewerblichen Gebührenordnung, mit dem Rechte der Angestellten an ihren Entwürfen, mit Lehrwerkstätten und Wanderausstellungen beschäftigen, sondern er wird auch über kunstgewerbliche Fachzeitschriften, über Kunstgewerbe- und Gewerbemuseen, über den Austausch von Jahresberichten, über das Abhalten eines Kunstgewerbetages, über die Beziehungen zum Deutschen Werkbunde und endlich über den Wert der technischen Arbeit als Erziehungsmittel beraten. Von Seiten der Deutschen Regierungen werden maßgebende Vertreter zu dem Delegiertentage erscheinen.

St. Johann. In dem neuen Saar-Museum, dessen Eröffnung im April d. J. stattfinden soll, sind neben der naturwissenschaftlichen und der Industrie-Abteilung (die den wesentlichsten Bestandteil bilden) auch zwei Säle für Kunstgewerbe vorgesehen. Man hofft aus dem Kunstbesitz alter Familien im Saargebiet eine interessante Sammlung zusammenzubringen.

Köln. Zum Direktor des Kunst- und Gewerbemuseums wurde als Nachfolger Otto von Falkes der bisherige Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum Dr. Creutz ernannt.

München. Die Obliegenheiten Prof. Furtwänglers sind nach seinem Tode geteilt worden. Prof. Wolters aus Würzburg übernimmt außer der Professur an der Universität die Leitung der Glyptothek und des Gipsabgußmuseums, und Furtwänglers Assistent Dr. Sieveking Vasensammlung und Antiquarium.

Weimar. Der Großherzog hat dem Staatsmuseum die einen Wert von ungefähr 30000 Mk. repräsentierende Sammlung von Münzen und Medaillen des Dresdener Sammlers Dr. Spitzen geschenkt. Die Sammlung enthält besonders viele Stücke aus der Reformationszeit.

Der Umbau des alten großherzoglichen Museums in Weimar, der sich auf alle Räume, die Preller-Galerie ausgenommen, erstrecken soll, ist vom Großherzog genehmigt worden. Die Kosten des Umbaues, der nach den Plänen des Professors van de Velde erfolgen soll, werden auf etwa 250000 Mark geschätzt.

Rom. Auf Grund des Übereinkommens zwischen der österreichischen Botschaft und dem Ministerium der öffentlichen Arbeiten wird das Palazetto di Venezia abgetragen und auf einem Raum zwischen Piazza di San Marco und Via degli Astalli wieder aufgebaut werden. In Wien wird unterdessen über den Palazzo di Venezia ein großes Werk vorbereitet, dessen Verfasser J. P. Dangel, M. Dvořák und H. Egger sein sollen.

— Die Villa Bonaparte, welche vor einem Jahre vom preußischen Staate angekauft wurde, ist leider nicht für ein deutsches Künstlerheim (in der Art der französischen Akademie) bestimmt worden, worauf die Künstler in Rom schon gehofft hatten. Der Vertreter Preußens beim Vatikan wird die Villa beziehen. Ein kleiner Trost ist es, daß die Villa Falconieri bei Frascati vom Kaiser zum Aufenthaltsort für deutsche Künstler bestimmt ist; zu welchem Zwecke auch Ateliers für Maler und Bildhauer angebaut werden sollen (von v. Ihne).

Die Hebung der künstlerischen Kultur des Italienischen Klerus ist ein Wunsch, welcher Pius X. besonders am Herzen zu liegen scheint. Der Kardinal Staatssekretär Merry del Val hat an die Erzbischöfe und Bischöfe Italiens ein Rundschreiben erlassen, in welchem umfassende Maßregeln getroffen sind, die Geistlichen des Landes zu verständnisvollen Hütern der ihnen anvertrauten Kunstschätze zu machen. In jeder Diözese, so hat Pius X. angeordnet, soll eine Kommission eingesetzt werden wenigstens aus zwei Mitgliedern bestehend, die zu verhüten haben, daß aus den Kirchen irgend etwas entfernt werde und daß nichts zugrunde gehe. Diese Kommissionen, in welche Geistliche und Laien berufen werden können, sollen vollständige Kataloge verfassen und die vorgesetzte geistliche Behörde dauernd über alle Vorgänge auf dem laufenden erhalten. Den Bischöfen wird überdies empfohlen, bei ihren Besuchen in den Diözesen sich persönlich zu überzeugen, ob diese Anordnungen pünktlich befolgt werden.

Als eins der wichtigsten Mittel den Geistlichen ein Verhältnis zur Kunst zu geben, welches ihnen bisher meistens gefehlt hat, empfiehlt Pius X. die Errichtung Kunstwissenschaftlicher Lehrstühle in den Seminarien oder doch wenigstens die Einrichtung von Vorträgen über Kunstgeschichte. So ist in Mailand bereits ein geistlicher Lehrstuhl für Kunstwissenschaft errichtet worden und andere werden vorbereitet. Der Papst bringt diesem Unternehmen, wie versichert wird, das größte persönliche Interesse entgegen. Die entlegenste Kirche, so soll er sich geäußert haben, muß einen Katalog ihrer Kunstschätze besitzen und unter verständnisvoller Aufsicht stehen. Denn sie könnte ein Kunstwerk von unschätzbarem Wert enthalten, welches durch dauernde Vernachlässigung sicherem Untergange geweiht sein würde.

Sollten die Pläne Pius X. so ausgeführt werden, wie er es wünscht, so würde damit in der Tat für die Denkmalspflege in Italien etwas unendlich wichtiges und segenbringendes geleistet worden sein. E. St.

Verona. Ein bemerkenswerter Fall von gesetzlichem Denkmalsschutz gereicht Verona zur Ehre; ein Bürger ist verurteilt worden, weil er die Balkone an seinem Hause verkauft hatte, obgleich diese staatlich nicht in das Inventar der unverkäuflichen Kunstgegenstände aufgenommen waren. Das Gericht hat also die unzulänglichen Ausfuhrverbote durch ein Präjudiz ergänzt, das den ästhetischen Bestand der Immobilien zu erhalten strebt.

Barcelona. Die hiesigen Kunstsammlungen erfahren zur Zeit eine Neuordnung. Die Gemälde moderner Meister sind jetzt im ehemaligen Museo de Reproducciones untergebracht, während die älteren Gemälde im Palacio Real ein neues Heim finden. Neben zahlreichen hochromanischen und gotischen Plastiken wurde in letzter Zeit vom Museum das Hauptwerk des Maestre Alfonso, die Marter des heil. Mena aus S. Cugat de Vallas, sowie ein großer katalonischer Retablo aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts mit Szenen aus dem Leben des heil. Petrus und heil. Georg erworben.

LITERATUR

Rudolf Sillib. Schloß und Garten in Schwetzingen. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1907.

Das hübsch ausgestattete kleine Buch stellt eine vollständige, sehr sorgsam ausgearbeitete Monographie dar, welche vor so manchen anderen Publikationen in den bekannten Monographiensammlungen den Vorzug wissenschaftlichen Wertes hat, ohne des Reizes liebenswürdiger Darstellung zu entbehren. Der Verfasser, Bibliothekar in Heidelberg, der es seiner Vaterstadt Mannheim zu ihrem 300-jährigen Jubiläum gewidmet hat, zeigt sich durch große Vertrautheit mit seinem Gegenstande — wie sie sich nur durch ein liebevolles Verhältnis und durch langjährige Anschauung ergibt — zu seiner Aufgabe von vornherein wie berufen. Indem er durch dankenswerte archivalische Forschung eine ganze Reihe interessanter neuer Notizen beibringt und die Schwetzinger Anlagen nach ihrem kunst- und kulturgeschichtlichen Werte zu würdigen weiß, hat er uns einen vorzüglichen Beitrag zur Kenntnis jener Tage geliefert, wie wir nur wünschen können, daß in solcher Weise noch manche von den Fürstensitzen des 18. Jahrhunderts behandelt werden möchten, an denen Deutschland, Dank der vielgeschmähten und doch so segensvollen Kleinstaaterei, noch heute so reich ist.

Sillib vermag die Geschichte von Schwetzingen in sehr früher Zeit mit einigen Streiflichtern zu beleuchten. Wir erfahren, daß die anfängliche ritterliche Herrenburg im 15. Jahrhundert in pfalzgräflichen Besitz übergeht, und wie hier langsam eine kurfürstliche Residenz entsteht, die aber unter den Stürmen des 30-jährigen und des Orleans'schen Krieges zu leiden hat, ja zerstört wird, bis dann unter den drei Kurfürsten des 18. Jahrhunderts jene bezaubernde Schöpfung hervorgerufen wird, die als eine der großartigsten Leistungen der Fürstenkultur jener Tage mit an erster Stelle zu nennen ist. Der Anteil, den einige der bedeutendsten Künstler ihrer Zeit und ihres Faches, sei es am Schloß, sei es am Garten in Schwetzingen haben — ich nenne nur Alessandro Galli Bibiena, Nicolas Pigage, E. Bouchardon, A. v. Verschaffelt, Gabriel Grupello, und die Gartenkünstler August Petri und L. F. Sckell (der später in Nymphenburg und in München am englischen Garten tätig) — zeigt allein schon, welchen Wert eine Monographie über diese Anlage für die allgemeine Kunstgeschichte hat. Wie hier Barock, Rokoko und schließlich der englische Stil sich nacheinander die Hände gereicht haben und wie trotz dieser Stilabwandlungen Schwetzingen doch eine Schöpfung von einheitlicher, unvergleichlich harmonischer und anmutiger Wirkung geworden ist wie wenige andere der Art, das schildert Sillib in sehr eingehender und anschaulicher Weise. Er entrollt ein Bild einer einzelnen, allerdings besonders großartigen Stätte und gibt damit eine für die Kenntnis und das Verständnis jener merkwürdigen und glänzenden Epoche geradezu typische Schilderung.

A. Peltzer.

Melhop, Alt-Hamburgische Bauweise. Mit 274 Abbild. Hamburg, Boysen & Maasch. 1908 (brosch. M. 16.—).

Alte Architektur gibt es in Hamburg kaum noch. Was der große Brand von 1842 übrig gelassen hatte, ist der modernen städtischen Entwicklung zum Opfer gefallen. Melhop hat das Verdienst, alle erreichbaren Abbildungen wichtiger Profanbauten gesammelt und dem Studium zugänglich gemacht zu haben. Ein reiches Material an Photographien, Stichen, Handzeichnungen aus dem Besitz von Behörden und Museen sowie nach eignen Aufnahmen des Verfassers. Die hübschen Zeichnungen gehören zu den von Lichtwark angeregten, zuerst im „Pan" veröffentlichten Darstellungen von alten Häusern und Dielen.

Das Buch ist aus Liebe zu Hamburg entstanden. Eine kunstgeschichtliche Behandlung lag nicht in der Absicht des Verfassers. So überwiegt im Text das lokalgeschichtlich Interessante. Das umfänglichste Kapitel, das die Fassadenentwicklung verfolgt, beschränkt sich auf eine chronologische Aufzählung der einzelnen Gebäude und ihrer Schicksale. Eine Charakterisierung eines besonderen hamburgischen Stiles wird kaum versucht.

Von mittelalterlichen Häusern können nur wenige Abbildungen eine Vorstellung geben. Erhalten ist keins. Mit abgetreppten Giebeln und einer Lisenen- oder Pfeilergliederung der Front, gewöhnlich erst an der Giebelwand beginnend, unterscheiden sie sich nicht von denen

anderer norddeutscher Städte. Die Renaissance ist zunächst, vom ersten Drittel des 16. Jahrhunderts an, nur durch Fachwerkbauten vertreten, denen Melhop ein eignes Kapitel widmet. Als frühester Massivbau der Renaissance wird die Fassade bezeichnet, die man 1602 aus Ziegel- und Haustein in holländischem Geschmack vor das langgestreckte gotische Rathaus setzte. Zwischen den breiten Fenstern standen Kaiserfiguren in Nischen. Ein Giebel fehlt merkwürdigerweise, wenigstens auf der erhaltenen Ansicht. Dagegen ist der charakteristische Dachreiter da. Das „rote Haus“ (1617) und der „Kaiserhof“ (1619), dessen Front im Museum für Kunst und Gewerbe konserviert wird, sind die einzigen wichtigen Zeugen für die Aufteilung der Fassade durch ein Gerüst von Pilastern resp. Halbsäulen und Gurtgesimsen. In den so gebildeten rechteckigen Feldern machen sich die Fenster derart breit, daß kaum ein schmaler Wandstreifen übrig bleibt. Ein solches konsequent durchgeführtes System von Trägern und Gesimsen, das sonst in Norddeutschland schon früher, in Danzig z. B. in den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts auftaucht, geht mehr auf süddeutsche Anregungen zurück, als auf Holland, wie Melhop meint. Für längere Zeit eingebürgert hat sich dieser Aufbau im Norden nirgends. Man empfand eine gesunde Abneigung gegen das vorgelegte Rahmenwerk, das weder eine organische Funktion hat noch rhythmisch gliedert. Die holländische Architektur mit ihrem malerischen Flächencharakter wurde als sinnesverwandter willkommen geheißen. Neben den bedeutenden auswärtigen Denkmälern dieses Stiles (Rathaus in Münden, Zeughaus in Danzig, Börse in Kopenhagen) ist das hamburgische Rathaus, nach der dürftigen Abbildung zu urteilen, nur ein bescheidenes Beispiel.

Bedeutungsvoller für Hamburg sind die zahlreichen, durch Photographie und vereinzelt noch im Original erhaltenen Fassaden aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in denen Melhop „französischen Einfluß“ wahrnimmt. Sie sind ebensogut der klassizistischen Richtung in Holland anzugliedern, deren Hauptdenkmal, das Stadthaus zu Amsterdam, 1648 begonnen wurde. Man überträgt die Kolossalordnung von Pilastern auf die schmalen, oft nur dreiachsigen Fronten und führt die mittleren Vertikalen am Giebel aufwärts. Überschlanke Pilaster (aus Holz) ziehen sich auch an den Rändern der bis zu 3 Stock hohen „Ausluchten“ hinauf, die den Häusern einen charakteristischen asymmetrischen Akzent geben. Diese Vorbauten, auf schmalem rechteckigen Grundriß in Fachwerk errichtet, sind jedoch nur ein beweglicher, von der massiven Wand lösbarer Schmuck, unabhängig von der eigentlichen Fassade. Diese bewahrt ein flaches Relief. Es schieben sich nicht, wie in Süddeutschland, zwei Träger, Pfeiler und Säule, voreinander. Ein breiter flacher Pilaster ist die Regel. Säulen fehlen gänzlich. Die Fenster sitzen rahmenlos und ohne vorspringende Verdachung in der Wand. In der Folge der Fenster findet kein Wechsel statt. Das Mezzaningeschoß ist eine Ausnahme. Kommt einmal Schmuck an der Fassade vor, dann sind es schwere, üppig zusammengedrängte Frucht- und Blumenguirlanden, die glatte Fläche ringsum eher betonend als negierend. — Gegen Ende des Jahrhunderts tauchen einzelne breit sich streckende Palastbauten zwischen den hohen Fronten auf, zum Teil völlig im internationalen Modestil, wie das Görzische Palais (1710).

Eigenartiger entwickelt sich die Physiognomie des bürgerlichen Hauses im 18. Jahrhundert. Ja, man kann sagen, daß die hamburgische Architektur nun ihren eigensten Ausdruck findet. Der abwägende, zurückhaltende Charakter, den die Fassade bereits im 17. Jahrhundert angenommen hatte, steigerte sich zu einer kühlen, harten Vornehmheit. Die Kolossalordnungen verschwinden. Kapitäle, jede Schmuckform scheiden aus. Schlichte Lisenen bilden mit glatten Gesimsen die Rahmen der ganz wenig zurückliegenden Fensterfelder. Ein flach aufliegendes Band markiert die Stockwerke. Der Hauptmeister dieser Zeit, S o n n i n (1713—1794), pflegt seine Fronten seitlich durch rustikaartig gegliederte Streifen zu begrenzen, die der Flächenbewegung ein neues, aber nicht vorlautes Moment zufügen. Hier und da ist der Mittelteil der Fassade als Risalit um ein Geringes vorgezogen. In dieser Folge knapp und kantig sich voneinander absetzender Schichten scheint jeder Zentimeter Stein genau berechnet, der schmalste Schlagschatten berücksichtigt. Es ist charakteristisch, daß man den Ziegel roh läßt und die weichen, verwischenden Übergänge des Verputzes vermeidet. Eine norddeutsche, verstandesmäßige, wenn man will, etwas pedantische und phantasiearme, aber für unser modernes Empfinden höchst geschmackvolle und distinguierte Kunst, aus der auch Messels Fassaden ihren Ruhm schöpfen. Einmal hat man versucht, einer Front durch Rokokoornament und eine bewegtere Giebelsilhouette einen sprühenderen Zug zu geben. Zwischen süddeutschen Fassaden würde sie sich ausnehmen wie ein Hamburger, der in einen Münchner Karneval hineingeschneit ist.

Die allgemeine Wendung zur klassizistischen Architektur am Ende des 18. Jahrhunderts bedeutete für Hamburg keinen „völligen Umschwung in der Bauweise“, wie Melhop glaubt.

Nirgends führte der Weg direkter darauf los als hier. Die Leistungen beweisen allerdings neben den Werken der Sonninschen Zeit einen traurigen Niedergang. Das Auge reagierte nicht mehr wie im 18. Jahrhundert auf das leise Vor- und Zurücktreten der Flächen. Man gibt das Risalit auf, ebenso die Stockwerkbänder und Fensterfelder. Eine philiströse Nüchternheit glättet die Fassade zu einem Brett mit so und so viel Löchern. Zum Teil hängt das mit dem Aufkommen der Mietshäuser zusammen, über deren großes Format man nicht Herr werden konnte. — Aus der Periode der „historischen Stile", die Melhop etwa bis 1860 verfolgt, hat das architektonische Gesicht Hamburgs keine wesentlich individuellen Züge gewonnen.

In einem besonderen Kapitel wird das Innere des alten hamburgischen Kaufmannshauses behandelt. Hierfür liegt weniger Material vor als für die Fassade. Es scheint auch in Hamburg an Grundrißaufnahmen alter Häuser zu fehlen. Im Prinzip ist die Disposition der Räume auf den schmalen, tiefen Grundstücken die gleiche wie in anderen norddeutschen Handelsstädten von Bremen bis Danzig: ein Vorderhaus mit Diele und Wohnzimmern durch einen am Hof liegenden Arm vom Hinterhaus getrennt, das als Speicher diente. Die aus dem niederdeutschen Bauernhaus herstammende Diele, die fast ein Drittel der gesamten Grundfläche einnimmt, hat sich seit dem 17. Jahrhundert über den bloßen Nutzwert für den Geschäftsverkehr hinaus zu einem Empfangs- und Gesellschaftsraum entwickelt, der mit seinen überraschenden Abmessungen, dem hellen, von Straße und Hof hergeführten Licht, der breiten Treppe und reichen Stuckdekoration den bürgerlichen Stolz der hanseatischen Patrizier ebenso würdevoll repräsentiert wie der Saal eines Adelspalastes.

Eingeleitet wird das Buch durch instruktive Mitteilungen über mittelalterliche Baumaterialien und staatliches Bauwesen in Alt-Hamburg. Den Beschluß macht eine Führung durch die Gänge und Höfe der Altstadt. Diese malerischen Gassen sind der einzige Ort, wo der Reisende sich heute zwischen der Vergangenheit noch leibhaft ergehen kann, nachdem er sich am neuen Bahnhof gefreut, an anderen modernen Gebäuden möglichst vorbeigesehen und bei Cölln gefrühstückt hat.

August Grisebach.

Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Ein Atlas mit 1760 Nachbildungen alter Kupfer und Holzschnitte aus dem 15. bis 18. Jahrhundert. Mit Einführung von Dr. A. Kienzle herausgegeben von Eugen Diederichs. Band I. Jena 1908.

Auch diejenigen unter den Nicht-Fachleuten, die von alter deutscher Kunst mehr kennen als ein paar Meisterwerke Dürers und Holbeins, besitzen doch von alter deutscher Graphik meist nur eine ganz vage Vorstellung, die selten über eine Kenntnis der populären Dürerschen Holzschnittfolgen hinausgeht. Bei dem starken gegenständlichen Interesse der Graphik, das geeignet ist, ihr gerade die Gunst des Laien schnell zu erwerben, liegt der Grund hierfür gewiß in erster Linie an dem Mangel an einschlägigem, wohlfeilem Reproduktionsmaterial. Diesem Übelstand sucht der von Eugen Diederichs in Jena herausgegebene zweibändige Atlas „Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern" abzuhelfen, von dem der erste Band soeben erschienen ist, der zweite im Frühjahr dieses Jahres nachfolgen wird. Beide Bände werden vereint ein Kompendium von nicht weniger als 1760 Nachbildungen alter deutscher Kupferstiche und Holzschnitte zu dem billigen Preise von 27 M. broschiert (33 M. geb.) umfassen. Der Atlas stellt sich dar als eine Ergänzung zu den reich illustrierten „Monographien zur deutschen Kulturgeschichte", die Professor Dr. Georg Steinhausen in gleichem Verlage vor einigen Jahren herausgab, ist aber so angelegt, daß er auch selbständig benutzbar ist. Eine Einleitung von Dr. A. Kienzle orientiert in knappen Worten über die historische Entwicklung und das Wesentliche der Techniken. Im übrigen beschränkt sich die textliche Beigabe zu den einzelnen Abbildungen auf kurze Unterschriften mit Angabe des Verfassers, der Technik, Provenienz, Datierung und Hauptliteratur, wozu im Notfall einige wenige das Sachliche erläuternde Worte kommen, die praktischerweise nicht in einem Anhang, sondern unter dem dazugehörigen Bilde stehen. An Äußerlichkeiten der Einrichtung ließe sich nur aussetzen, daß die Querblätter auf den rechten und linken Seiten nicht nach derselben Richtung angeordnet sind, wodurch das lästige zweimalige Herumdrehen des schweren Buches vermieden wäre.

Der Atlas will nicht eine vollständige Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes in Bildern geben, sondern beschränkt sich auf Schilderungen aus dem geselligen Leben und Treiben, bringt dazu nur Bilder, die

in den Monographien nicht veröffentlicht wurden, das will heißen, meist also überhaupt noch nicht reproduzierte Abbildungen. Er will die Kenntnis der deutschen Volkskultur verbreiten, verfolgt aber erst in zweiter Linie speziell wissenschaftliche Zwecke, und diese Absicht rechtfertigt vollkommen die Anordnung des Stoffes nach sachlichen und chronologischen Gesichtspunkten.

Die Inkunabeln des Kupferstiches machen den Anfang. Die überragende Bedeutung des Meisters E. S. und des Meisters des Hausbuches kommt gut zum Ausdruck. Die übrigen Frühstecher sind mit charakteristischen Blättern vertreten, so der Meister mit den Bandrollen mit dem originellen Streit der Weiber um die Männerhosen, der Meister der Liebesgärten mit seinen beiden Hauptblättern, der Meister b x 8 (merkwürdigerweise bg gelesen!) mit dem reitenden Liebespaar. Auch unter den Holländern fehlt kein bedeutenderer Name; der Meister von Zwolle, der sehr gut vertretene von Meckenem, von dem man u. a. das große Fest des Herodes sieht, jene wahre Fundgrube für den Kostümforscher, der Meister M. Z., dessen Ballfest passend der Tanzgesellschaft des Lucas van Leyden gegenübergestellt ist. Die Inkunabeln des Holzschnittes setzen mit einigen interessanten Tafeldrucken ein, darunter dem kuriosen Blatt des Hanns Paur, das in 24 Abbildungen eine Inventaraufnahme der hauptsächlichsten zur Ehe nötigen Hausgeräte gibt. Von der frühesten illustrierten Buchliteratur findet man das Wichtigste in meist mehreren Beispielen vor; der Augsburger Frühdruck ist durch Schnitte aus Drucken des Johannes Bämler, der Melusine, der Historie der Sigismunda und Rodoricus Zamorensis: Spiegel des menschlichen Lebens vertreten. Den Basler Frühdruck lernt man in Schnitten aus dem Spiegel der menschlichen Behaltnis, den Lübecker aus Rudimentum Noviciorum, den Kölner aus der 1499 datierten Koelhoffschen Chronik von Köln, den Ulmer aus dem von Leonard Holl 1484 gedruckten Buch der Weisheit kennen. Von 1500 rund gerechnet an werden die Techniken nicht mehr getrennt, der Gegenstand der Darstellung wird Haupteinteilungsprinzip. Zunächst wird uns das Leben des Bauern, zuerst das des arbeitenden Bauern vorgeführt, vorzüglich eingeleitet durch neun Schnitte aus Crescentius, Nutz der Ding, die im Acker gebaut werden. Wir werden bekannt mit dem Métier des Hirten, des Pflügers, des Säemanns, des Gärtners, des Schmiedes, des Imkers, des Fischers, kurz in alle Vorkommnisse der bäuerlichen Arbeit eingeweiht. Der feiernde Bauer hat in H. S. Bebam seinen Hauptinterpreten gefunden. Ausgelassene Tanzszenen, wüste Saufgelage, die mit Schlägereien oder Unanständigkeiten enden, sind das übliche, aber auch das ehrbar im Sonntagsstaat zur Kirche wandelnde Bauernpaar kommt vor. Darauf folgen Darstellungen aus dem Leben des Bürgers, eingeleitet durch 24 Schnitte aus den kulturhistorisch wie künstlerisch gleich wertvollen Illustrationen des Hans Weiditz zu Petrarka Trostspiegel. Daran schließen sich einige Trachtenbilder, Darstellungen aus dem Gewerbe des Buchdruckers, daran die einzelnen Gelehrtenberufe, endlich Porträtschnitte berühmter Gelehrter und Reformatoren. Über die das Zeitalter bewegenden religiösen Vorstellungen berichten Blätter wie der Antichrist aus der Schedelschen Chronik, die Prozession aus dem Schatzbehalter, Ablaßverkauf, Luthersche Thesenanschlag usw. Die Schrecknisse des mittelalterlichen Rechtswesens illustrieren besonders drei Schnitte aus dem bei Othmar in Augsburg 1509 erschienenen Laienspiegel, darunter eine wahre Musterkarte der mittelalterlichen Strafen. Mit dem Gerichtswesen hängen Aberglauben und Hexenwesen eng zusammen. Das Kapitel „Kunst und Künstler" macht uns bekannt mit den Beschäftigungen des Malers, Bildhauers, Goldschmiedes, des Instrumentenbauers, Geometers, Astronomen. Namentlich die beiden Monatsbilder des Mercurius, wovon das eine einem älteren niederländischen Blockbuch entnommen ist, das andere H. S. Beham zum Verfasser hat, sind in dieser Hinsicht aufschlußreich. Nach einigen Todesdarstellungen, unter denen man ungern Burgkmairs „Tod als Würger" vermißt, folgt der Abschnitt „Frauen und Liebe", der die Freuden der Liebe, Ehe und Mutterschaft, aber auch die Kehrseite der Medaille: Weiberlaunen, Ehezwistigkeiten, käufliche Liebe und Ebebruch behandelt. Daran reihen sich Tanz- und Musikszenen, sodann Bilder aus Hauswesen und Küche, letztere eröffnet mit dem Faksimile eines mit Holzschnitt gezierten Flugblattes mit dem launigen Hans Sachsschen Gedicht: Rat zwischen dreyerley Heyrat. Die Geheimnisse des Küchenbetriebes bereiten auf die Tafel- und Trinkszenen vor. Über das Handwerk orientieren 12 Blätter von Jost Amman aus: Beschreibung aller Stände. Unter den Spielen interessiert besonders Die Kegelbahn im Freien nach einem Christopb Maurerschen Schnitt. Szenen aus dem Schützenwesen leiten endlich zu den Bildern aus dem Leben der Vornehmen über, dessen Schlagworte Turnier und Jagd lauten. Mit Darstellungen aus dem Kriegs-

leben, interessanten alten Stadtbefestigungen, Kämpfen, Belagerungen schließt der erste Band, der das 15. und 16. Jahrhandert umfaßt.

Diese knappe Inhaltsangabe möge zeigen, welch eine Fülle von Anschauungsmaterial hier niedergelegt ist. Die Art der Vervielfältigung der Bilder ist die Strichätzung, die dem feinen Liniengefüge des Kupfers gegenüber ja allerdings bisweilen versagt, im allgemeinen aber durchaus befriedigt. Für diejenigen, deren Betrachtung über das Gegenständliche der Darstellung hinausstrebt, ist die Korrektur durch das Studium der Originale natürlich überall unerläßlich, schon weil die meisten Abbildungen des Diederichsschen Atlasses die Größenmaße des Originales willkürlich verkleinern. Damit soll aber einer Benutzung des Werkes auch für den Kenner durchaus nicht das Urteil gesprochen sein. Denn der Atlas ist mehr als ein Bilderbuch für Leute, die lediglich antiquarische Interessen befriedigen wollen. Dank eines für den Schluß des zweiten Bandes versprochenen Registers, das sowohl über die Abbildungen des Atlasses wie über die der Monographien, d. h. über ein streng wissenschaftlich bestimmtes Material von rund 3500 Bildern orientiert, kann der Atlas ein nützliches Nachschlagewerk für den jungen Kulturhistoriker werden, das bedingt selbst die Zwecke eines Lehrbuches zu erfüllen imstande ist, indem durch häufige glückliche Konfrontationen von Wiedergaben desselben Gegenstandes der Betrachter zu formalen Vergleichen und stilistischen Analysen angeregt wird.

Hans Vollmer.

8

Karl Woermann. Von deutscher Kunst (Führer zur Kunst Nr. 11/12). Eßlingen, Neff. 1907.

Die nationale Eigenart der Kunst des eigenen Volkes zu kennzeichnen, ist eine reizvolle, aber schwierige Aufgabe. Allzuleicht trübt die Nähe den Blick, macht gegen das Entferntere ungerecht. Fast alle populären deutschen Schriften über deutsche Kunst kranken daran, daß der Gesichtskreis ihrer Autoren zu eng oder freiwillig beschränkt ist. Den verdienstvollen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und Verfasser einer „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“ wird man nun nicht gerade eines engen Horizontes zeihen können. Und doch scheint es, als ob sogar ihn ein derart zum Tendenziösen herausforderndes Thema, wie die volkstümliche Darstellung des Wesens der heimatlichen Kunst, bei aller Unparteilichkeit zuweilen zu einer leichten Überschätzung des Deutschen geführt habe.

Allgemeiner Wert und Wesen einer Kunst sind zweierlei. Vielleicht indes leitet der neutralste Weg zum Verständnis ihres Wesens über die Feststellung ihres Wertes für die Kunst der anderen Völker und der Bedeutung der fremden Kunst für sie. Dieser Weg führt zu der Erkenntnis: Die deutsche Kunst hat viel mehr empfangen als abgegeben. Sie hätte sich ohne den Einfluß Frankreichs und Italiens nicht zu dem entwickelt, als was sie uns heute erscheint. Ohne Frankreich besäßen wir keine Gotik, keine Barockschlösser, keine Rokoko, keinen Klassizissimus, ohne Italien keine Renaissance. Was wäre aus Dürer, Holbein, Burgkmair, was aus unseren größten Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts ohne die Einwirkung Italiens geworden?

Was umgekehrt wir Frankreich und Italien gegeben haben, sind vereinzelte Anregungen, die für die Entwicklung der Kunst jener Länder nichts bedeuten.

Untersucht man, worin das Wesen der meisten Kunstrichtungen besteht, die Deutschland eingeführt hat, so ergibt sich: in ihrer Monumentalität. Die deutsche Kunst mußte von außen her ergänzen, was ihr von Natur aus fehlte. Selbständig groß ist sie nur im Übergangsstil und dann noch in vereinzelten Fällen, wie in den Werken des Grünewald und Veit Stoß. Ihr eigentliches Kennzeichen aber ist nicht Größe, sondern gerade Kleinheit, Intimität. Auf dem Gebiete der Graphik und des Kunstgewerbes hat Deutschland sein Eigenstes geschaffen. Dieser Sachverhalt sollte billigerweise anerkannt werden.

Der einzige Mangel an Woermanns Büchlein ist, daß es zuweilen die Vorzüge und die Priorität der fremden Kunst nicht recht gelten läßt und anderseits Eigenschaften der deutschen Kunst von zweifelhaftem Werte als besonders gut hinstellt. Kein Wort darüber, wie oft in Deutschland die Prinzipien der Monumentalkunst des Auslandes durch Doktrinarismus zu Tode gehetzt oder in Dekoration erstickt wurden; man vergleiche den gotischen Kathedralgrundriß, etwa Amiens mit Köln, die gotische Turmbildung, etwa St. Nicaise in Reims mit dem ungeheuerlichen Entwurfe zu der eintürmigen Regensburger Domfassade, den italienischen Renaissancepalazzo mit dem deutschen Renaissanceschloß.

Zu Einzelheiten ließe sich noch mancherlei bemerken, so zu der Behauptung, in den Domen von Naumburg und Limburg sei „fast ein besonderer in sich abgeschlossener deutscher Baustil“ zu erblicken, und zu den Versuchen, die Hallenkirche als eine nationaldeutsche Schöpfung hinzustellen. Allerdings sind diese Behauptungen stets wieder derart eingeschränkt, daß man sie nicht widerlegen kann. Aber in dem Laien, für

den doch das Buch bestimmt ist, müssen sie falsche Vorstellungen erwecken. Ich verweise nochmals auf das Beispiel der Hallenkirche. Von St. Martin in Landshut sagt der Verfasser: „Nie vielleicht vor der Zeit des Eisenbaus ist ein so weiter und hoher Raum mit so wenig Pfeiler- und Wandmasse gestützt und umschlossen worden wie hier". Das mag wohl richtig sein. Daß indes im Anjou und Poitou Jahrhunderte vor St. Martin nicht viel niedrigere und engere Räume mit nicht viel weniger Pfeiler- und Wandmassen gestützt und umschlossen wurden, daß die italienischen Kirchen vom Typus des Florentiner Domes trotz der größeren Wandflächen viel weiträumiger wirken, das erwähnt der Verfasser nicht.

Nun, das sind Einzelheiten. Den feinen Bemerkungen Woermanns über Kupferstich und Holzschnitt, über unsere Renaissancemaler, über die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts wird jeder gerne beipflichten. Dem Laien wird das reichhaltige und vorzüglich gewählte Illustrationsmaterial des Büchleins eine besondere Freude bereiten.

Stuttgart. Julius Baum.

8

Paul Ferdinand Schmidt. Frankfurt a. M. (Stätten der Kultur, Band II.) Buchschmuck von L. Pollitzer. Leipzig. Klinkhardt & Biermann, 1907. 151 S.

Daß Schmidt als Kunsthistoriker ein sehr schätzenswertes Können besitzt, hat er durch sein Buch über Kloster Maulbronn gezeigt. So mag es Verwunderung erregen, wie wenig Kunstgeschichtliches in dieser Monographie enthalten ist, die durch die Sammlungsbezeichnung „Stätten der Kultur" nicht ganz vor dem Verlangen geschützt wird, daß man nicht nur ein wenig Baugeschichte, Einiges über Burger, Thoma, Boehle finden möchte. Der Verfasser gleicht einem Gelehrten, der freiwillig das herkömmliche Rüstzeug in die Ecke warf, um den bequemeren Hausrock des Historikers und Archivars anzulegen. Von vornherein sei bemerkt, daß er die Aufgabe, in engem Rahmen eine Stadt- und Kulturgeschichte Frankfurts zu geben, ausgezeichnet gelöst hat, aber Bücher wie diese rücken denn doch die Gefahr nahe, vor der neulich auch Karl Voll in einer Besprechung von Worringers Cranachbuch (Beil. zur Allgem. Zeitung Nr. 221, 19. Dez. 1907) warnte, daß die Kunstgeschichte, nachdem sie sich endlich als Fachdisziplin freigemacht hat, wiederum freiwillig älteren Schwestern den Vortritt läßt. Auch darf nicht der Eindruck aufkommen, als ob man derartige Städtebilder an der Hand der Quellen, Aktensammlungen, Memoiren und Handbücher bequem in seinem Studio kompilieren könnte.

Dieses allerdings ist gerade in Schmidts Buch nicht der Fall. Man merkt überall, wie eigene Anschauung die Freskomalerei einer im wesentlichen historischen Darstellung gleichsam mit einem an guten Einfällen reichen, in lebhaften und lustigen Farben ausgeführten Friesstreifen geschmückt hat. Es scheint ein Grundsatz des Verlages zu sein, bei der Auswahl der Monographen nicht Einheimische, sondern eingewanderte oder ganz fremde Gelehrte zu bevorzugen; eine Unbefangenheit des Urteils wird dadurch erreicht, die einen an sich löblichen, aber literarisch fast immer ungenießbaren Lokalpatriotismus so gut wie ausschließt. Der Verfasser hat lange genug in Frankfurt gelebt, um, was Frankfurt war, verstehen, würdigen und lieben zu können, aber nicht lange genug, um, was Frankfurt ist, unbefangen mit dem Vergangenen in lebendige Beziehung zu setzen. Er vergleicht; und das Resultat ist für ihn nur sterile Nachahmung im heutigen architektonischen Schaffen, besonders in dem der Behörden; Kopie, überall Kopie, wo eine gebärtüchtige Vorzeit schuf und erfand. Man fühlt die Enttäuschung, die dieser sehr leidenschaftliche Gegner jedes Stilekiektizismus bei seinem Rundgang durch das neue Frankfurt empfand, und erlaubt sich, seine in starken Worten zutage tretende Erbitterung manchmal ein wenig überhitzt zu finden. Schmidt hat Recht, der neue Römer ist kein Meisterstück. Aber wo ist es anders in Deutschland? Die Pseudo-Gotik des neuen Münchner Rathausanbaues, das noch unvollendete Stadthaus in Hannover . . . . Ach, die zornigen Worte nützen hier so wenig! Ein Königreich für mutige Bauherren und geniale Architekten! Und was der Frankfurter Magistrat auf diesem Gebiete gesündigt haben mag, das hat er auf anderem, dem des Museumswesens beispielsweise, wieder gut gemacht. Das hätte Schmidt erwähnen sollen (ausführlicher, als es auf S. 146 geschehen ist), um nicht in den Verdacht einer gewissen Animosität zu kommen.

Vielleicht liegt es an diesen scharfen Angriffen, daß man jetzt in Frankfurt den Versuch zu machen scheint, das unbequeme Buch totzuschweigen. Das ist schade. Denn die Frankfurter können sich kaum besser über das Werden und Wachsen ihres Gemeinwesens unterrichten, als durch die Lektüre dieser aus zuverlässigen Quellen schöpfenden und dazu flott und lebendig geschriebenen, außerdem sehr interessant illustrierten Abhandlung.

Walter Cohen.

Karl Schaefer. Bremen. (Stätten der Kultur, Band III.) Buchschmuck v. C. Weidemeyer-Worpswede. Leipzig. Klinkhardt & Biermann. 1907. 136 S.

Bremen ist nicht so reich an Zeugen alter Kultur, wie manche andre deutsche Stadt, wie vergleichsweise Lübeck oder Danzig. Die Denkmäler bürgerlicher Baukunst z. B. sind dünn gesät; eine lokal bremische Malerei hat es im Mittelalter nicht gegeben —, Anfang und Zentrum dafür war eben Hamburg. Auch eine bremische Plastik gab es damals nicht, so daß die Fülle des Materials für die frühen Zeiten den Forscher nicht verwirrt. Aber das einzelne Objekt ist ja auch nie das Wesentliche in einer Kultur, das tiefer Liegende äußert sich viel eindringlicher in der Gesamtgestaltung einer Stadt, und diesen Fragen ist der Verfasser dann auch besonders nachgegangen und hat fast rein auf der Basis des Stadtbildes und der Baugeschichte uns die ganze Kulturgeschichte des bremischen Mittelalters erzählt. Er hat die Stadtpläne studiert und ist durch die alten Teile der Stadt gewandert, und mit scharfem Blick hat er ihre Physiognomie beurteilt und ihren Charakter gedeutet. Das alles wird in diesen ersten Kapiteln „Entwicklungsgeschichte des Stadtbildes", „Mauern und Tore", „Dom und Pfarrkirchen" in einer klaren Schilderung seltsam lebendig. — Mit der Darstellung von „Roland und Rathaus" ist man schon fast an die Schwelle der Neuzeit herangekommen — die Hansestadt seit dem 15. Jahrhundert zeigt tatsächlich ein unmittelalterliches Gesicht. Künstlerischer Höhepunkt war dann die Renaissance, und ihre schönste Perle ist das Rathaus, so wie der Umbau Lüder von Bentheims das ehemalig gotische Bauwerk in den Jahren 1609—12 umgestaltet hatte. Die Formensprache dieses Meisters ist hier noch von zartem Reichtum; man kann sie noch nicht Barock nennen. Aber es war das letzte Wort der Renaissance — als es verklungen war, zogen die Barockkünstler ein, zunächst 1616, in den Schnitzereien der oberen Rathaushalle, als Innenarchitekten, dann 1618 die Baumeister mit der Fassade des Essighauses und mit der des Krameramtshauses (1620). Die reine Renaissance hatte hier aber, wenn sie auch ziemlich spät (1537) einsetzt, doch fast ein halbes Jahrhundert geherrscht. Erhalten sind außer dem herrlichen Finale des Rathauses nur zwei größere Bauten: Kornhaus und Wage. — Dieses Kapitel über „Zunftgebäude und Bürgerhaus" enthält in seinem ersten Teil die hauptsächlichste kunsthistorische Arbeit, mit der jeder, der über Renaissance im Norden arbeitet, zu rechnen haben wird. Seinen Untersuchungen laufen dann die Bemerkungen über die Form des bürgerlichen Wohnhauses parallel; es hat sich aus dem niedrigen Bauerndielenhaus zur Höhengestaltung entwickelt und wurde in der Renaissancezeit reicher ausgebildet. — Für den Außenbau muß aber im 15. Jahrhundert der Typus des hochaufgerichteten Giebelhauses schon fixiert gewesen sein. Auch zu diesen Thema finden sich reiche kunsthistorische Hinweise, und zwar nicht nur einseitig formal, sondern mit gründlicher Durchdringung aller Fragen z. B. der hier besonders interessanten Materialfrage (Ziegel. — Sandstein).

Ich brauche nicht den Inhalt der weiteren Abschnitte, über Entwicklung von Handel und Gewerbe und über das Bremen nach dem 30jährigen Kriege einzugehen; ich müßte doch nur wieder abschreiben und will mich daher damit begnügen, auf das kunsthistorisch Wichtigste hingewiesen zu haben — nicht als ob es noch immer so wäre, „daß die Kunstgeschichte bis 1620 geht", sondern weil die Behandlung dieser Blüteepochen einen Prüfstein bildet für die Qualität des Übrigen, das dann auch durchaus ebenso gediegen, anschaulich und aufschlußreich behandelt ist.

Zu den Details sei bemerkt, daß die Vermutung über den Roland, der ursprünglich an einer Fassade und zwar an der eines früheren Rathauses, gestanden haben soll, vollkommen wissenschaftlich begründet ist und mehr als einen Wahrscheinlichkeitsbeweis für sich hat. — Ob die gotischen Statuen der Rathausfront, Kaiser und Kurfürsten, wirklich als Bildnisse angesehen werden können, ist nicht ausgemacht. Für drei von ihnen läßt sich an der Hand glaubhaften Materials der Gegenbeweis bringen, und so wird man auch die anderen als frei symbolische Standesrepräsentationen auffassen dürfen. — Das merkwürdige bronzene Taufbecken im Dom, das um 1200 entstanden sein mag, zeigt allerdings in den Gestalten seiner auf Löwen reitenden Träger, die an die Füße des Krodoaltars erinnern, einen etwas anderen Stil als die etwas flauen Reliefs am Kessel. Doch befinden sich an eben demselben Kessel oben am Rande zwei plastisch gebildete Köpfe (wohl zur Aufnahme für die Zapfen des ehemaligen Deckels) von genau demselben Stil und derselben Form wie die Köpfe der Träger, so daß über diesen Punkt noch Zweifel möglich sind. Vielleicht werden diese aber durch eine zusammenfassende Untersuchung über Taufbecken in Nordwestdeutschland, die in einer Hallenser Dissertation vorgelegt werden soll, beseitigt.

Das sehr instruktiv ausgewählte und im Einzelfall geschickt und geschmackvoll aus-

geschnittene Abbildungsmaterial des Buches ist durchweg ausgezeichnet photographiert und klischiert. Der Buchschmuck, der von Carl Weidemeyer stammt, wirkt stilvoll und leicht, einige Initialen und Vignetten sind mit Geschick alten Bremensien angenähert. Nur die Schrift auf dem Außentitel ist eine unbegreifliche Entgleisung, so schön das Zierstück ist. Wohl mag die Schrift zu ihm passen, aber man muß von der Schrift ausgehen, und danach das Dekorative einrichten, nicht umgekehrt. Die Zeit, wo unleserliche Schrift als künstlerisch galt, ist doch nun seit fast einem Jahrzehnt vorüber.

E. Waldmann.

8

Edmund Renard, Cöln. Berühmte Kunststätten Nr. 38. Mit 188 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. 1907.

Der Verfasser bemerkt im Vorwort: „Ein Buch wie das vorliegende soll gar vielen Herren dienen; es wird den verschiedenartigsten Anforderungen begegnen, denen allen zugleich es sicherlich nicht gerecht werden kann." Nun, das ist freilich richtig: dem kunstbeflissenen Laien wird die Arbeit Renards gewiß allzu wissenschaftlich und nüchtern erscheinen. Nicht so dem Fachmann! Er weiß, mit welchen Schwierigkeiten die zusammenfassende Darstellung einer so überaus reichen und komplizierten künstlerischen Vergangenheit wie sie just dieser berühmten und alten Kulturstätte am Rhein beschieden gewesen ist, zu kämpfen hat, und er ist dankbar, für den Fleiß und die Gewissenhaftigkeit, mit der dieser erste Versuch einer zusammenfassenden Behandlung des weiten Gebietes unternommen worden ist. Von den Anfängen römischer Kultur in der Ubierstadt an, geht Renard den Fluß der künstlerischen Entwicklung bis in die neueste Zeit hinein Schritt für Schritt bedächtig nach, nichts vergißt er, alles wird sorgsam registriert und an seiner Stelle innerhalb des historischen Verlaufs eingeordnet. Die beiden Brennpunkte der Cölner Kunstgeschichte, die unvergleichliche Blüte romanischer und gotischer Kirchenbaukunst und die nicht minder bedeutsame Cölner Malerschule, erfahren eingehende Behandlung, aber kaum weniger ausführlich wird von der Renaissance und den Zeiten des Barock und Rokoko berichtet. Wo es da an Werken monumentaler Kunst gebricht, vertieft sich der Verfasser in die Schöpfungen der bürgerlichen Kleinkunst und des Kunsthandwerks und weiß von Cölner Bortenweberei, Glasindustrie und Steinzeugfabrikation, Buchdruck und Möbelkunst, von Dielen und Wendeltreppen, ja sogar von der architektonischen Ausbildung der kölnischen Weißbierwirtschaft vielerlei zu sagen. Diese gleichmäßig breite Behandlung des Wichtigen und Nebensächlichen ist eine Schwäche des Buches. So dankeswert das fleißige Zusammentragen des Materials ist, eine straffere, pointiertere Gruppierung des Stoffes, ein strengeres Sichkonzentrieren auf die Höhepunkte der Entwicklung wäre hier manchmal wünschenswert gewesen. Auch hat sich Renard verschiedentlich allzu streng an die äußere Zeiteinteilung gehalten; so bricht er das Kapitel über die Cölner Malerschule mit dem Meister des Bartholomäusaltars jäh ab, um erst gegen Schluß des folgenden Kapitels „Das Jahrhundert der Renaissance" zwischen Plastik und Kunstgewerbe die fehlenden Meister der Malerschule zu erledigen. Das allzu Systematische des Vorgehens (so oft die Schattenseite der Gewissenhaftigkeit!) verdrießt da zuweilen. Aber aus derselben Quelle ist doch auch ein ganz vortreffliches Kapitel über Werke der romanischen Goldschmiedekunst in Cöln geflossen, das zum ersten Mal den beispiellosen Reichtum der Cölner Reliqienschreine aus dem 12. Jahrhundert einer systematischen Darstellung und Stilprüfung unterzieht und die merkwürdige Durchkreuzung der kölnischen Entwicklung durch die Emailkunst des Maastales in helles Licht rückt! Da zeigen sich dann wieder die Vorzüge der Renardschen Behandlungsweise. Alles in allem: das Wichtigste ist wohl erreicht, der unerhörte Reichtum künstlerischen Schaffens im alten Cöln spiegelt sich, in tausend Einzelzügen, getreulich in diesem Buche. Das Material ist nun sortiert und ausgebreitet. Eine Musterkarte von Streitfragen und unerledigten Themen, die zur Behandlung locken, liegt da. Renard hat gute Vorarbeit getan, es wäre nun dringend zu wünschen, wenn die zünftige Forschung sich in speziellere Untersuchung der vielen kaum halberschlossenen Einzelgebiete einlassen wollte, damit die Gesetzmäßigkeit und der geheime innere Zusammenhang all dieses Blühens und Werdens endlich klar erkannt und für unsere Wissenschaft nutzbar gemacht werde!

Egbert Delpy.

8

Julius Baum. Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abb. und 33 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel). 1908. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 93.

Elias Holl als monographische Einzelaufgabe rechtfertigt sich allein schon durch die eigen-

sinnige Schwabenart und charakterfeste Energie, mit der der Augsburger Meister die Aufgaben des deutschen Städtebaues im Sinne des italienischen Kunstkanons der Spätrenaissance umformte und ihnen eine einheitlich Augsburgische Lösung gab. Innerhalb der Stadtmauern hat daher Elias Holl eine Bedeutung, die der eines Alleinherrschers in architektonischen Dingen gleichkommt, denn er hat dem Stadtbild ein stolzes und unverkennbares Gesicht gegeben. Aber auch über die Mauern hinaus ist der starke Mann eine historische Figur von großen Zügen und außerordentlichen Wirkungen. Doch stand er bisher grad nicht in vollem Licht historischer Erkenntnis. Die vielen Zweifel, die über Statistik und Chronologie seiner Werke bestanden, sind in dem Buche Baums mit vertrauenerweckender Gründlichkeit untersucht und meist erklärt oder beseitigt. Lokalgeschichtlich hat es seinen vollen Wert. Aber die „synthetische Darstellung seiner Entwickelung", die der Verfasser in der Einleitung verspricht, ist er schuldig geblieben. Denn die mager skizzierten Kapitelchen über den inneren Weg, den Holl als Schwabe zurücklegen mußte, um zu Palladio zu gelangen und wieder von ihm loszukommen, heben sich nicht über die Genügsamkeit der historischen Vereinsliteratur provinzialer Region hinaus. Die findige Geschäftigkeit des Archivkenners, der aus allen Ecken Material herbeischleppt und jede Frage mit einer Fülle von Notizen und Vermerken überschüttet, ist kein Ersatz für die historische Charakteristik und künstlerische Bewertung, auf die Holl Anspruch hat. Die Synthese zerfällt in eine beträchtliche Zahl von Analysen. Uns wird versichert, daß die Kunst des Elias Holl ein Ausdruck seiner Persönlichkeit sei. Aber wir begegnen nicht einmal dem Versuch, diese Begriffe aus dem reichen Stoff seiner Werke mit Inhalt zu füllen. So ist mit dieser gewissenhaften Arbeit vor allem jener Historiker zu beglückwünschen, der den Künstler Elias Holl in großem Stile darstellen wird. Das Material dazu hat Julius Baum in musterhafter Weise geliefert.

Artur Weese.

8

Fritz Knapp. Perugino. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. 1907. Künstlermonographien von H. Knackfuß, Bd. LXXXVII.

Ein Buch über Perugino wird man immer mit einer gewissen Spannung in die Hand nehmen, weniger vielleicht deshalb, weil man ein neues künstlerisches Erlebnis erhofft, als vielmehr der Organisation des an sich spröden künstlerischen Stoffes wegen. Denn Perugino war ein Künstler, der sich nur wenig und, wie es scheint, nicht zu seinem Vorteil entwickelt und außerdem nur eine einzige Saite des klangreichen menschlichen Empfindungslebens anzuschlagen verstanden hat. Man wird Knapp zugestehen müssen, daß er seine schwierige Aufgabe trefflich gelöst hat und sich in objektiver Kritik vor einer Überschätzung seines Helden zu bewahren weiß.[1]) In ruhiger, sachlicher Darstellung versucht hier Knapp uns das Lebenswerk Peruginos in entwicklungsgeschichtlicher Reihenfolge vor Augen zu führen. Fernerstehende werden sich freilich bei der Lektüre des Buches zunächst fragen, was die einleitenden Schilderungen von Perugias blutiger politischer Vergangenheit mit der sentimentalen Lyrik der Kunst Pietro Peruginos zu tun haben. Man würde an dieser Stelle vielleicht lieber einige Hinweise auf das bodenständige Element der umbrischen Kunst, als deren „Klassiker" doch Perugino recht eigentlich zu gelten hat, gesehen haben, und eher eine Bloßlegung der Fäden erwarten, die ihn, den Johannes Rafaelscher Kunst, mit dieser Heimatskunst verknüpfen. Hierdurch hätten sicherlich die feinsinnigen Ausführungen über Peruginos Lehr- und Wanderjahre an Reiz und wissenschaftlichem Wert gewonnen.

Als Lehrer Peruginos nimmt Knapp im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle Fiorenzo di Lorenzo an, der ihm die Kunstweise Verrocchios übermittelt haben mag. Der Einfluß Piero della Francescas ist bei Perugino wohl nur im allgemeinen wahrzunehmen, das heißt nicht stärker als wie er sich damals fast überall in Italien bemerkbar macht. Die Werke dieser etwa bis 1491 dauernden Frühzeit erfreuen durch ihre schlichte Grazie, den intimen Reiz und den milden religiösen Geist, dem jede theatralische Extase fremd ist. Dazu kommt die unbestimmte Lichtführung, die relativ reiche Skala zarter Halbtöne, die die Körper umspielen und die Anmut und Weichheit der Linien im Sinne eines einheitlichen Gesamteindruckes glücklich zu steigern wissen. Von Anfang an ging Peruginos Kunst auf monumentale Ruhe im Gegensatz zu der im Barock endenden florentinischen Kunst aus, und dadurch ist er doch einer der ersten geworden, die der Hochrenaissance mit die Wege bereitet haben. Aber das Evangelium, das er predigte, stieß zunächst auf taube Ohren, zudem kam es von schwachen Lippen.

[1]) Die Behauptung, daß Perugino der bedeutendste Landschaftsmaler Italiens im Quattrocento gewesen sei, ist vielleicht die einzige Überschätzung des Künstlers, die in dem Buche auffällt.

Am Schlusse dieser Periode wird er von Signorelli beeinflußt, der mit ihm gemeinsam an der Kreuzigung der Akademie in Florenz arbeitet. Freilich ist der Anteil Signorellis an diesem Bilde doch wohl größer als Knapp annimmt.

Die zweite Epoche Peruginos 1491 bis 1496 ist die fruchtbarste und glänzendste Schaffenszeit, die mit einem Aufenthalte in Florenz zusammenfällt. In diesen Jahren sind seine Hauptschöpfungen, wie die Vision des heiligen Bernhard in München und das monumentale Fresco in Santa Maria della Pace in Florenz entstanden. Hier wird ein neuer Hymnus auf ein stilles, keusches Schönheitsideal gesungen, das dann auch teilweise die Hochrenaissance beherrschen sollte. Aber man darf nicht glauben, dies neue Ideal würde etwa bewußt als eine Art Protest dem energisch temperamentvollen Naturalismus in Florenz und seinen Begriffen der künstlerischen Wahrheit entgegengesetzt. Es handelt sich eben hier nur um eine auf anderem Boden gewachsene Kunst, die stark genug war, in der anderen schärferen Luft von Florenz zu gedeihen. Der Mangel an dramatischer Kraft und ursprünglichem Temperament ist übrigens in dem Bilde in München geradezu zur Tugend geworden. Filippino Lippi erscheint kleinlich gegenüber dieser grandiosen Feierlichkeit. Das Visionäre kommt durch die ätherische Empfindungsweise und den durchsichtigen Glanz der Farben vorzüglich zum Ausdruck. Dagegen zeigen nun die größten Monumentalgemälde, wie die Himmelfahrt Christi in Borgo San Sepolcro deutlich genug die Grenzen der Kunst Peruginos. Seine figürlichen Kompositionen bleiben ganz in der Bildfläche haften, deren Silhouette freilich ohne sinngemäße lineare Tendenz allein die künstlerische Wirkung des Ganzen übernimmt. Der Sinn für Proportionierung der Massen geht Perugino vollkommen ab. Auch macht sich der Mangel einer scharfen Markierung des Vordergrundes unangenehm fühlbar.

Perugino organisiert seine Gruppen nur der Breite, nicht auch der Höhe und Tiefe nach. Vielleicht hätte das von Knapp mehr betont werden sollen. Der kurze Aufenthalt in Venedig, der in der Madonna im Louvre den künstlerischen Niederschlag am deutlichsten erkennen läßt, war, abgesehen vielleicht von dem Heiligenbilde in Sant' Agostino in Cremona für die folgende Zeit nicht von weittragender Bedeutung. Im Gegenteil, in den Jahren 1496 bis 1499 setzt bereits langsam ein Niedergang der Kunst Peruginos in koloristischer Hinsicht ein. Perugino wird als vielbegehrter Künstler mehr zu einem fa presto Maler, dem das Geschäft über die Kunst geht. Brach doch sogar der Volksunwille los, als er sich in der für S. Maria Annunziata in Florenz gemalten Himmelfahrt teilweise selbst wiederholte. Aber ganz so stupide war die Wiederholung doch nicht: Bei näherem Zusehen ergeben sich sehr feine, aber sehr bedeutungsvolle Unterschiede, die Knapp vielleicht doch hätte andeuten sollen, da sich da deutlich die Entwicklung der Kunst Peruginos manifestiert. Die untere Gruppe versucht unter klarer Unterscheidung von Vordergrund- und Mittelgrund — maßgebend ist das quantitativ vollkommen andere Verhältnis der beiden Jünger im Vordergrunde zu den nunmehr ganz mit Rücksicht auf diese angeordneten Gruppen des Hintergrundes — nach der Tiefe hin sich zu entwickeln, während der obere Teil durch verschiedene kleine Änderungen, besonders der Anordnung der Seraphimköpfe einen linearen, rhythmischen Zusammenschluß nach oben hin versucht. Aus demselben Grunde bleibt es auch zu bedauern, daß Knapp es sich hat entgehen lassen, an der Hand der Madonnendarstellungen im Vatican, in Fano und Sinigaglia anzudeuten, daß hier trotz der Wiederholungen und trotz des Verfalls ein nicht zu leugnender Fortschritt in der Organisation des Raumes und der Figurengruppen sich vollzieht, der manche seiner Schwächen in milderem Lichte erscheinen läßt.

Neben Signorelli ist vor allem Ghirlandajos und Lorenzo di Credis Kunstweise für Perugino in dieser Periode seines Schaffens von Bedeutung geworden.

Die nächste Epoche seines Schaffens steht für uns in dem Zeichen der Lehrjahre Rafaels.

In diese Zeit fällt die Ausmalung des Collegio del Cambio, die entschieden zu viel gelobt wurde, immerhin ein interessantes Gemisch von antiken, philosophischen und religiösen Begriffen und Allegorien, wie es für die Zeit charakteristisch und in ähnlicher Weise ja auch anderwärts, wie etwa der Sasseltikapelle in Santa Trinità in Florenz u. a. vorkommt. Sicherlich macht sich hier der vollständige Mangel an dramatischer Belebung wie andererseits die Eintönigkeit des Ausdruckes und das Schemenhafte der Bewegung am stärksten fühlbar. Aber ganz ohne Fortschritt sind hinsichtlich der Raumkomposition einige dieser Fresken doch nicht. Es steigert sich das Volumen der Gestalten und die Gewandung geht mehr als bisher auf eine monumentale Wirkung aus. Dieses Streben geht freilich auf Kosten der Koloristik. Auch die Typen lassen eine Wandlung im Sinne der Hochrenaissance erkennen. Die Intimität der Empfindung ist freilich nun zu einer hier und da fast grotesken schauspielerischen Floskel ge-

worden, die den Bewegungen der Gestalten anhängt. Die Mitarbeit Rafaels an diesen Fresken ist wohl wahrscheinlich, läßt sich aber mit Sicherheit nicht nachweisen.

Das früher Holbein und von Morelli dem Rafael zugeschriebene Porträt in der Galierie Borghese in Rom gibt Knapp wohl mit Recht dem Perugino, ebenso wie er die Autorschaft Rafaels in dem bekannten Bilde der Anbetung des Kindes in der Nationalgalerie in London ablehnt. Ähnliches gilt auch bezüglich des für die Mönche von Vallombrosa gemalten, 1500 datierten Altarbildes in der Akademie in Florenz. Eher könnte Rafaels Mitwirkung bei dem Madonnenbild in Bologna und in der Pinakothek in Perugia in Betracht kommen, wo die beiden auf der Erde knieenden Heiligen fast genau so in einem Jugendwerke Rafaels, der Kreuzigung in der Sammlung Mond, wiederkehren. Mit Recht wird dagegen die Anteilnahme Rafaels an der Auferstehung im Vatikan von Knapp abgelehnt, ein Werk, das ja schon von Vasari als Arbeit des Perugino bezeichnet wurde. Das Bild Peruginos in Caën, das Morelli, wie nach ihm besonders Berenson angezweifelt hat, der es unbegreiflicherweise dem Lo Spagna zuschreiben wollte, gibt Knapp dem Perugino zurück.

Während der Jahre 1504 bis 1506, in denen sich Perugino vorwiegend in Florenz aufhielt, ist neben dem Triumph der Keuschheit wohl auch das seinerzeit um eine so riesige Summe als echter Rafael angekaufte Bild, Apollo und Marsyas darstellend, im Louvre entstanden. Apollo erinnert hier sehr an den David des Donatello im Museo nazionale, wie ja überhaupt Perugino wiederholt figürliche Kompositionen von Donatello her übernommen hat. Auch das gleichfalls früher von Morelli Rafael zugeschriebene Frauenbildnis in den Uffizien gehört in diese Zeit.

Aus der letzten Periode des Künstlers, 1506 bis 1509, ist vor allem die thronende Madonna in Marseille zu nennen. Schade, daß Knapp es sich hat entgehen lassen, einen Vergleich dieser Madonna mit den früheren ähnlichen Darstellungen auszustellen. Gewanddrapierung wie allgemein die Proportionierung der Madonna zeigt doch manch auffallende Neuerungen, so daß es sich schon verlohnt hätte, etwa auf die Herkunft derselben etwas näher einzugehen.

Mit den Malereien in Rom hat Perugino bereits den Höhepunkt seines Schaffens überschritten; was nachher folgt, trägt den Stempel des Alters an sich. Trotzdem wird man auch hier wie etwa in der Pietà in San Pietro in Perugia einen interessanten kompositionellen Fortschritt gegenüber der Pietà in Santa Maria in Fano konstatieren können und dasselbe gilt für die Anbetung der Könige in Trevi. Der Einfluß Leonardos macht sich hier in der Komposition deutlich genug fühlbar, und es wäre interessant zu wissen, von wann ab der Einfluß dieses Großmeisters der Renaissancemalerei in Peruginos Kunst datiert. Das Problem einer monumentalen Gruppenverbindung unter klarer Unterscheidung von Vorder- und Mittelgrund, Haupt- und Nebenpersonen, das Problem einer innigen Verbindung von Figuren und Landschaft hat ihn innerlich ernstlich beschäftigt, und der 75jährige bleibt doch nicht unberührt von dem Hauche der neuen Zeit. Aber es ist nur ein Hauch. Langsam geht die künstlerische Entwicklung Peruginos vor sich. Der Künstler in ihm ist doch allmählich in dem eigenen Phlegma erstickt. Es ist ein Jammer, zuzuschauen, wie seine Kunst dahinsiecht. Perugino hat zu lange gelebt. Man möchte ihm gerne einen rühmlicheren Abgang von der Bühne des künstlerischen Lebens gönnen. Die Madonna in der Glorie kann sich in Bologna schon neben der Cäcilia Rafaels sehen lassen. Aber in der Transfiguration in Perugia, die in demselben Jahre entstanden ist, in dem Rafael seine analoge Darstellung vollendet, macht sich doch die Stickluft des Philisteriums Rafael gegenüber recht unangenehm fühlbar. Die Hand ist steif, das Auge müde geworden, das leidenschaftslose Herz schlägt langsamer denn je . . . . längst rauschen die mächtigen Fluten der neuen Zeit über seine Kunst hinweg, aber er war doch einer und nicht der geringste ihrer Propheten. Man hat später im 18. wie im 19. Jahrhundert in ihm mit Recht den Vertreter einer besonderen künstlerischen Weltanschauung gewittert, die uns Modernsten freilich ein Greuel geworden ist. Das soll uns aber nicht hindern, seiner Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und dem dankbar zu sein, der uns sein Lebenswerk vor Augen führt. Die zeitliche Anordnung der Gemälde wird wohl nur wenig Widerspruch bei Fachgenossen hervorrufen.

Fritz Burger.

J. Strzygowski. Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom Jahre 1113 bezw. 893 n. Chr. — 27 S. mit 2 Tafeln im Vierfarbendruck, 2 Lichtdrucktafeln und 12 Abbildungen im Text (Veröffentlichungen der Kgl. Universitätsbibliothek in Tübingen. Bd. I. S. 17—43. Taf. VII—X).

Als in die selbständige Forschung großen Stils eben eintretender Privatdozent an der Universität Wien hat Strzygowski im J. 1891 seine Byzantinischen Denkmäler mit der Behandlung des armenischen Etschmiadzin-Evangeliars vom J. 989 eröffnet. Heute kehrt der zum Bannerträger einer neuen kunstgeschichtlichen Schule gewordene Gelehrte von Weltruf zu dem Gebiet der armenischen Buchmalerei zurück, um an der Hand eines im J. 1113 nach einer Vorlage vom J. 893 geschriebenen Evangelienkodex, Ma XIII, 1 der Universitätsbibliothek zu Tübingen, in die Bedeutung speziell der kleinarmenischen Miniaturenmalerei einzuführen. Man bedarf nicht erst seiner eigenen diesbezüglichen Ausführungen S. 11 f., um inne zu werden, welchen gewaltigen Fortschritt des Verfassers über sich selbst hinaus die um ein Vierteljahrhundert jüngere Publikation bezeichnet. Dem Sospitator des Etschmiadzin-Evangeliars schien eine Frühperiode syrischen Einflusses ein „ursprünglich so kunstarmes Gebiet wie Armenien" für ein maßgebendes Zeitalter byzantinischer Kunst vorbereitet und eine nur recht allmähliche Emanzipation von der künstlerischen Weise Konstantinopels sich in der armenischen Buchmalerei durch „sarazenische Motive" angebahnt zu haben. Die Tübinger Handschrift enthält von ihren Evangelistenbildern nur mehr die drei letzten und den überaus reichen ornamentalen Schmuck ebensovieler Evangelientitelblätter, sowie zahlreicher Initialen und Randdekorationen zu Anfang jedes Textkapitels. Aber dem durch eine unglaublich emsige Forschungsarbeit immer tiefer in die grundlegende Bedeutung des eigentlichen Orients für die mittelalterliche Kunstentwicklung eingeführten, vor allem dem frisch von seinen genialen Untersuchungen über Mschatta kommenden Gelehrten genügt dieses Material, um eine völlig neue und ungleich tiefere Auffassung von der Stellung — zunächst einmal des kilikischen — Armeniens im Rahmen der „byzantinischen Frage" zu begründen, und mit einem nur dem echten und ganzen Meister eigenen Freimut sagt er klar und scharf, wie vieles er umgelernt hat, auf verhältnismäßig sehr engem Raume wieder eine Arbeit von grundlegender Bedeutung liefernd.

Nicht eine vom spätantiken Hellenismus ausgegangene byzantinische Hauptstadtkunst ist es mehr, von welcher das Tübinger Evangelienbuch seinem Bearbeiter Armenien einseitig abhängig zeigt. Der Typus des sitzenden Autorenbilds mag den Evangelistenblättern dieses Buches aus dem ursprünglich hellenistischen Kleinasien gekommen sein. Aber sein Mutterboden gehörte von vornherein „künstlerisch in die Einflußsphäre von Antiocheia, Edessa und Nisibis", und was sich — vor allem im Ornament — übermächtig hier ausdrückt, ist ein durch und durch Orientalisches, in dem kaum „mehr als ein vereinzeltes Motiv der Antike" sich „nahe bringen" läßt, dessen Durchbruch vielmehr „irgendwie zusammenzuhängen" scheint „mit der Überflutung Kleinasiens durch die seldschukischen Türken": der Einfluß des sassanidischen Persiens, vermittelt durch denjenigen „der ungeheuer ausgedehnten islamischen Kulturwelt". Die „christliche Enklave", welche das armenische Kilikien in dieser Welt darstellt, ist wesenhaft nicht der Schuldner eines von Westen kommenden Einflusses Konstantinopels, sondern „Vermittler von Kunstformen", die von Osten her ihrerseits „den Ornamentstil der byzantinischen" ebensogut als der „armenischen und slavischen Miniaturenmalerei für alle Zeiten bestimmten." Was diese Erkenntnis für die Gesamtwürdigung der kulturgeschichtlichen Stellung des persisch-islamischen Orients bedeutet, liegt auf der Hand. Jedes überflüssige Wort könnte hier den Eindruck nur abschwächen. Die scharfsinnige und umsichtige Begründung der neuen These wird man ohnehin bei Strzygowski selbst nachzulesen haben. Ein Doppeltes kommt in Frage. Zunächst erweist S. 8—21 eine sorgfältige Typenvergleichung Schritt für Schritt für die Flächenornamente der armenischen Handschrift und deren einzelne Elemente wie Palmette, Ranke, Bandgeflecht und geometrische Muster ohne Ende, für ihre Streifen- und Zickzackornamente, für die Initialen mit ihren, Nabengelenke, Achter und Herzformen durchsetzenden, Stielen, ihren Halbpalmetten und Bandgeflechtsenden und vor allem für die aus Bandverschlingungen und Halbpalmetten gebildeten Randzierden auf dem Wege direkter kunstwissenschaftlicher Prüfung „die Tatsache der persischen Wurzel". Die Bedeutung einer historischen Gegenprobe auf die Richtigkeit der so gewonnenen Ergebnisse hat es alsdann, wenn Strzygowski S. 21—26 über die Miniaturenschule des Königsklosters von Drasark handelt, in welchem wie die vorliegende Handschrift vom J. 1113 so auch schon deren Original vom J. 893 gefertigt werde. Denn hier kann er zeigen, wie vermöge seiner „einzigartigen Lage" jenes „Florenz im geistigen und künstlerischen Leben des kilikischen Teiles von Armenien" zu „einem der wichtigsten Knotenpunkte der mittelalterlichen Welt" werden mußte, wie leicht eben von Drasark aus, wo „die große Verkehrsstraße" „nach Persien, Zentral- und Ostasien" einmündete, „persische Art" zunächst die armenische Kunst zu erobern vermochte, um „vielleicht

gerade durch armenische Vermittlung" später auch „in Byzanz festen Fuß" zu fassen. Ich möchte in diesem Zusammenhang etwa noch auf das letzterschienene Heft von **Chabots** Ausgabe der Weltchronik Michaëls des Syrers hinweisen. Was man hier in den BB. XIII—XV liest, ist in besonders hohem Maße geeignet, uns die Bedeutung ahnen zu lassen, welche die Kriege und Siege des Nikephoros Phokas, Tzimiskes und Basileios II dem Gebiet zwischen Taurus und Euphrat als Transitland orientalischen Einflusses auf Byzanz verleihen mußten. Wichtig scheint mir vor allem auch die Nachricht des syrischen Historikers (XV 7 ed V. Chabot III 185) über das Bestehen je einer armenischen wie einer syrisch-jakobitischen Gemeinde in Konstantinopel, in denen beiden das Kaufmannselement eine hervorragende Rolle spielte und die bis in die Zeit des Alexios Komnenos sich des ruhigen Besitzes ihrer von einem heimischen Priester verwalteten Kirchen erfreuten.

Anhangsweise signalisiert Strzygowski S. 26 f., auch noch den Buchschmuck zweier weiterer armenischer Evangelienhandschriften in Tübingen, Ma XIII 3 und Ma XIII 4, von welchen die letztere im J. 1644 in Konstantinopel entstanden, die erstere „wohl etwas älter" ist. Diese gehören ganz eng zusammen mit der Hauptmasse der in Jerusalem und Bethlehem mir zugänglich gewordenen armenischen Tetraevangelien, über deren vom J. 1263 bis zum J. 1733 reichende Reihe ich Röm. Quartalschr. f. christl. Archäologie u. f. Kirchengeschichte 1906, S. 180—185 in vorläufiger Kürze orientiert habe. Auch hier konvergiert denn alles nach Kilikien, wo drei der Jerusalemer Handschriften selbst entstanden sind und von wo aus wir die armenischen Gemeinden Jerusalems, Konstantinopels und der Krim gleichmäßig in ihrer künstlerischen Betätigung abhängig sehen. Das Tübinger Tetraevangelium Ma XIII 1 bedeutet dem allem gegenüber und gegenüber weiteren verwandten Erscheinungen in den Bibliotheken der Mechitharisten zu S. Lazzaro und in Wien, in der Kgl. Bibliothek in Berlin und in den Beständen des ehemaligen Museo Borgiano zu Rom um seines höheren Alters willen einen „Eckstein" zwar nicht sowohl, wie Strzygowski S. 25 sich etwas mißverständlich ausdrückt, „der Kunstentwicklung" selbst, als vielmehr unserer Einsicht in „den Ursprung der jüngeren armenischen Miniaturenmalerei überhaupt". Wie beispielsweise ihr Johannesbild mit beinahe photographischer Treue in einer Handschrift vom J. 1415 in Jerusalem wiederkehrt, ist mir zur Beleuchtung des Sachverhaltes unschätzbar. Freilich führen — dies möchte ich hier betonen, um einer Überschätzung der Tübinger Handschrift vorzubeugen — auch von späteren Denkmälern armenischer Buchmalerei entwicklungsgeschichtliche Richtlinien an ihr vorüber weit über sie zurück. Schon der hellenistisch-kleinasiatische Typus des Evangelistenbildes ist weit ursprünglicher als in dem Evangelienbuch vom J. 1113 in dem erst im J. 1263 geschriebenen und ausgemalten des Königs Leo II zu Jerusalem erhalten. Dann aber und vor allem bietet das Problem der armenischen Buchmalerei noch eine Seite dar, welche diesmal bei Strzygowski mehr in den Hintergrund getreten ist.

Auch der grundlegende altsyrische Einfluss, den seinerzeit die beigehefteten Vollbilder des Etschmiadzin-Evangeliars ihm festzustellen gestatteten, hat neben Erbstücken des kleinasiatischen Hellenismus wie dem Typus des sitzenden Autorenbilds und neben der Hochflut persischer Ornamentik eine dauernde und maßgebliche Bedeutung im Miniaturenschmuck armenischer Handschriften behauptet. Auf ihn der weit hinter der Entstehungszeit auch der unmittelbaren Vorlage von Ma XIII 1 in Tübingen zurückliegt, weist in den Tetraevangelien des 14. bis 18. Jahrhs. ein Zweifaches: eine reiche Randillustration des Evangelientextes, deren innigen Zusammenhang mit derjenigen der Eusebioskanones in orientalisch-altsyrischen Handschriften wie dem Rabbûlâ-Kodex und dem Tetraevangelium Syr. 33 der Bibliothèque Nationale denn auch Strzygowski S. 26 anlässlich von Ma XIII 4 richtig betont, und eine ursprünglich syrisch-hellenistische Serie seitengrosser Vorsatzbilder, die trotz vielfacher und teilweise schon unter neuzeitlich-abendländischem Einfluß stehender Modifizierungen im Grundstock ihrer ikonographischen Typen mit den Vollbildern eines syrischen Evangeliars vom J. 1122 im jakobitischen Markuskloster zu Jerusalem zusammengehört. Aber auch in Ma XIII 1 wird eine aufmerksame Betrachtung Spuren dieses altsyrischen Einschlags erkennen. Hierher ist einmal die Darstellung der Evangelisten im Rahmen rundbogiger Arkaden zu rechnen. Eine entsprechende Umrahmung von Evangelisten in einigen mit dem syrischen Kunstkreis zusammenhängenden griechischen Tetraevangelien des 11. bis 13. Jahrhs. wie *Ἁγίου Τάφου* 47 und 49 zu Jerusalem oder *Α. α.* 1 zu Grottaferrata, bezw. einiger Kreuzigungsdarstellungen und einiger Exemplare des syro-ägyptischen Muttergottestypus der *Ὁδηγητρία* in der Elfenbeinplastik werden mir Gelegenheit geben, dem spezifisch altsyrischen Charakter dieses Motivs noch näher zu treten. Für heute genüge dieser flüchtige Hinweis. Ferner ist nach meiner Erfahrung die eigentüm-

liche ornamentale Randdekoration der Tübinger Handschrift, wo sie im armenischen Tetraevangelienschmuck auftritt, ein unter dem Einfluß persisch-islamischen Ornamentstils vollzogener Ersatz für eine aufgegebene Randillustration altsyrischen bildlichen Schmuckstils. Jedenfalls eine solche, wenn nicht zugleich eine Serie seitengroßer Vorsatzbilder, hat also zweifellos schon das älteste Glied derjenigen Entwicklungsreihe gehabt, die mit der vorliegenden Tübinger Handschrift des 12. Jahrhs. abschließt. Das fragliche Ausgangsglied ist nun nach der vom Schreiber des J. 1113 kopierten und zwar nicht in dessen Kopie selbst, wohl aber in einer modernen Abschrift derselben erhaltenen Subscriptio der Vorlage vom J. 893 nicht erst in dieser sondern in einem wiederum ihr zugrunde liegenden „wahren und auserwählten Exemplar" von der Hand oder aus dem Besitz des hl. Katholikos Sahak „des Übersetzers" (390—440) zu erblicken. Daß der Buchschmuck dieser Handschrift des 5. Jahrhs. ein durchaus altsyrischer war, liegt in der Natur der Dinge. Man wird ihn sich vorzustellen haben als bestehend aus einem unter eine Arkade gesetzten Titelbild und den paarweise unter Arkaden angeordneten Bildern der stehenden Evangelisten nach Art der syrischen Vorsatzblätter des Etschmiadzin-Evangeliars (Byz. Denkm. I Taf. II 2. III), mit oder ohne weitere Vollbilder, den dekorativen Kanonesarkaden und einer bildlichen Randillustration neben diesen oder dem Texte. Die vier selbständigen Evangelistenblätter mit dem hellenistisch-kleinasiatischen Autorentypus müssen sodann wenigstens grundsätzlich auf die Kopie vom J. 893 zurückgeführt werden, da der Kopftypus des Lukas, wie Strzygowski S. 6 hervorhebt, noch nicht der schon im J. 902 durch das Evangelienbuch der Königin Melke bezeugte aller späteren armenischen Kunst ist. Was sodann die von ihm S. 24 nur aufgeworfene Frage betrifft, ob schon 893 oder erst 1113 „die persischen Ornamentmotive" zum Durchbruch gekommen seien, so möchte ich glauben, daß man sich auch bezüglich ihrer zunächst für das frühere Datum zu entscheiden, aber anzunehmen haben wird, der Miniator von 1113 sei die hier prinzipiell von seinem Vorgänger schon eingeschlagenen Bahnen noch sehr über diesen hinaus weiter gegangen. In Sonderheit könnten beispielsweise sehr wohl erst durch ihn die Randornamente des neuen Stils an Stelle der altsyrischen Randillustrationen gesetzt worden sein. Auch dürfte er die Evangelistenblätter noch modifiziert haben. Denn der im Tetraevangelium Leos II wieder fehlende architektonische Hintergrund wird schwerlich bis zum J. 893 hinaufreichen. Schließlich könnten sogar die Initialen aus Stielen, Geflechten und Palmetten erst im J. 1113 ältere Tierbuchstaben ersetzt haben, wie sie in Übereinstimmung mit dem Etschmiadzin-Evangeliar in den späteren Handschriften des kilikischen Kreises gleich der bildlichen Randillustration vermöge eines höchst bedeutsamen Rückschlages gegen die Alleinherrschaft des neuen persisch-islamischen Ornamentstils wieder stark hervortreten.

Es ergibt sich bei einem Überblick über diese Entwicklung meines Erachtens so klar als möglich, welche Beachtung das Gebiet der armenischen Buchmalerei seitens der Orientalisten und der Kunstwissenschaftler verdient, wie von geradezu fundamentaler Bedeutung für das Verständnis der kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklungsströmungen des mittelalterlichen Vorderasiens und Südosteuropas die Beschäftigung mit ihm wird werden müssen. In typischer Klarheit tritt uns hier das Nacheinander und Durcheinander dieser Strömungen entgegen. Der eigentliche Untergrund ist der frühchristlich-syrische, in welchem bereits seinerseits östlicher Hellenismus der Küstenzone und sassanidischer Orientalismus des Hinterlands ineinander fließen. Konstantinopel, für dessen Kunst und Kultur der orientalische Hellenismns Kleinasiens den nächsten Mutterboden abgegeben hat, macht sich, aber nicht in entscheidender Weise, geltend. Eine Sturzwelle innerasiatischer Herkunft droht in Gestalt des persisch-islamischen Einflusses alles zu verschlingen, behauptet dauernd auf dem ornamentalen Gebiet maßgebende Bedeutung, ebbt aber hier und dort wieder von Sandbänken mehr oder minder byzantinisch durchsetzter altsyrischer Art, wie den Tierbuchstaben, der Randillustration, den seitengrossen Vorsatzbildern zurück, bis endlich — man denke an Ma XIII 4 in Tübingen — seit dem 16. und 17. Jahrh. im Ikonographischen auch der Einfluß des durch die Renaissance hindurchgegangenen Abendlands fühlbar wird. Ich hatte damit gerechnet, daß mir selbst die Arbeit über die armenischen Tetraevangelien in Jerusalem und Bethlehem Gelegenheit geben würde, zuerst dies alles näher zu beleuchten. Wenn Strzygowski mit seiner schönen jüngsten Publikation am Kernpunkt der Sache — und dies ist zweifellos der rein ostwestliche Gang der persischen Ornamentwelle über Kleinarmenien nach dem erst später von ihr erreichten Byzanz — mir zuvorgekommen ist, so empfinde ich, weitentfernt von jeder Regung enttäuschter Findereitelkeit, nur aufrichtige Genugtuung, daß sein eigenes Eingreifen es mir erspart, gegen seine früheren noch ungereiften Anschauungen vom geschicht-

lichen Werdegang des armenischen Buchschmucks als Erster eine polemische Stellung einnehmen zu müssen.

A. Baumstark.

8

F. K. Benndorf, Bou Saâda. München, Piper & Co. 1907.

Eine stimmungsvolle Skizze, in der der Verfasser seine reichen Eindrücke von diesem Glückswinkel am Rande der Sahara wiedergibt. Einige Betrachtungen über arabische Sitten im allgemeinen sind nicht ganz zutreffend, und vor allem hat die äußerst interessante kunstgewerbliche Tätigkeit der Juden von Bou Saâda und der Ouled Naïl nicht Erwähnung gefunden. Auch den Frauentrachten dieses Stammes und seinen einzigartigen Tänzen hätte man gerne eine ausführliche Schilderung gewünscht.

E. Kühnel.

8

NEUE JAHRBÜCHER

Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur. 1908. Herausg. v. Joh. Mumbauer. Trier 1908. Verl. Lintz.

Frankfurter Kalender. Ein Jahrbuch für 1908. Herausgegeb. v. E. Klotz, Fr. Kurz u. Th. Schäfer. Frankfurt a. M., Diesterweg. 1908.

Die Kunst unserer Heimat. Mitteil. d. Vereinig. z. Förd. d. Künste in Hessen u. im Rhein-Maingebiet. 1907. Heft 1—6.

Im Sinne der Dezentralisation unserer Kunst und ihrer Durchdringung aller Gegenden und Volksschichten kann man Neuerscheinungen von der Art der vorliegenden mit uneingeschränkter Freude begrüßen. Sie führen den Beweis, wie stark die Kulturbewegung auch an Stätten geworden ist, die man vor kurzem unbedenklich für künstlerisches Brachland erklärt hätte (Hessen ist davon natürlich ausgenommen!); und gerade die Beschränkung auf ihre lokalen Verhältnisse macht sie fruchtbringend, da es zweifellos wertvoller ist, im engen Kreis intensiv zu wirken, aus der Kenntnis der Gegend und der Menschen, als aufs Geratewohl hin sich an eine Allgemeinheit zu wenden, von der nur verstreute Einzelne sich sympathisch berühren lassen. Will man der künstlerischen Kultur einen Boden zubereiten, auf dem sie Wurzel schlagen kann, so muß man das Interesse breiter lokaler Schichten wecken.

Am glücklichsten redigiert erscheint das Trierische Jahrbuch, dessen Herausgeber Mumbauer nicht nur ein sehr feines Gefühl für Kulturwerte besitzt, sondern auch organisatorische Rüstigkeit. Das Buch ist einheitlich von Anfang bis zum Ende; Scheffler und Muthesius, zu Gaste geladen, geben seinem Geiste die Weihe; und ein vornehmer sympathischer Ton geht durch alle Aufsätze. Da man sich hier ganz auf bildende Kunst beschränkt hatte, so kommen fast alle Probleme der neuen Kunst zur Sprache, Mode wie Volkskunst, Kirchenkunst, Museen und Denkmalspflege, Schulwesen und schöne Stoffe, um einiges herauszugreifen. Das Dasein einer guten einheimischen Kunst in Trier ist mit Genugtuung festzustellen, und zum Schluß kommt auch die alte Kunst Triers in besonderer Rubrik zu ihrem Recht.

Vielseitiger ist der Frankfurter Kalender; und darum noch exklusiver im Ton, der mit Recht „frankfortisch" bleibt. Die bildende Kunst nimmt nur einen Bruchteil des Ganzen ein, entsprechend der Stellung, die ihr von der alten Reichsstadt zugewiesen ist. Das Interesse verteilt sich dort mehr auf andere schöne Dinge, als daß für gute Architektur und moderne Kunst überhaupt viel übrig bliebe. Geschichte, Naturwissenschaften, Medizin, Theater, Musik und Presse kommen neben den Fragen der ästhetischen Kultur ausgiebig zur Erörterung. Was aber dem Frankfurter Kalender einen dauernden und für die Allgemeinheit gültigen Wert verleiht, sind die Zeichnungen Fritz Boehles für das Kalendarium, welche die große Zeichenkunst dieses Meisters in das neue glänzende Licht der Volkstümlichkeit rücken.

Die Kunst unserer Heimat will alle künstlerischen und literarischen Bestrebungen sammeln, die in dem gesegneten Lande um die Mündung des Maines in unseren Tagen und in früheren Jahrhunderten blühten. Es gibt am Rheine schon eine Zeitschrift ähnlichen Charakters, die aber umfassender und allgemeiner ist: die „Rheinlande", in Düsseldorf; und darin zeigt die neue Schrift Verwandtschaft mit ihr, daß sie nicht denkbar ist ohne ihren Herausgeber. Dort ist Schäfer, hier Daniel Greiner die Seele des Ganzen. Greiner aber will weniger und mehr: er will sich auf sein Hessenland beschränken, hier aber alle Kräfte konzentrieren zur eindringlichen Arbeit auf dem ganzen Gebiete der Kunst und der Dichtung und der Kunstgeschichte. Er selber ist der nie rastende vielseitig begabte Organisator: er dichtet und schreibt Aufsätze, er zeichnet Buchschmuck und Holzschnitte, und er ist vor allen Dingen Bildhauer. Die Gründung und erfolgreiche Fortführung dieser Zeitschrift aber ist ein Unternehmen, dessen Gedeihen jeder billigerweise nur wünschen kann; die Mannigfaltigkeit und der innere Reichtum der bisher erschienenen Hefte sprechen durchaus für seine Berechtigung.

P. F. Schmidt.

8

REVUE DER ZEITSCHRIFTEN

Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence. (E. Bertaux. Gaz. des beaux-arts, 608). Eine Anzahl sehr interessanter und wenig bekannter Kunstwerke wird von Bertaux erörtert, deren Gemeinsames lediglich in ihrer Beziehung zur Familie der Borgia steht. Deren ursprünglicher Sitz war Játiva in der Provinz Valencia; auch in Gandia und natürlich in Valencia selber finden sich von den Borgia gestiftete Sachen. Von Gemälden: ein Triptychon, dessen Mitte Anna selbdritt darstellt (ein auch in Spanien häufiges Motiv), von Jacomart Baço, c. 1450; ein Hauptwerk der spanischen Primitiven, die, unter niederländ. Einfluß aufgewachsen, später mit Italien in Berührung kamen. Dann eine stehende Madonna mit dem Stifter, Francisco Borgia, eines der feinsten und farbigsten Bilder Pinturicchios, wohl von 1497. Unter den Goldschmiedearbeiten erscheint neben den Kelchen spanischer Arbeit, von Calixtus III. gestiftet, am merkwürdigsten ein Reliquiar in Monstranzenform (in Gandia); sein Aufbau ganz in italienischer Renaissance, sein Schmuck — Plastik und Emailmalerei — fast ausschließlich aus profanen, ja heidnischen Motiven bestehend: dieses Reliquiar, von Alexander VI. gestiftet, war früher (wie der berühmte Spiegel der Königin Isabella im Dom von Granada) sicherlich ein Spiegel entweder des Alexander oder des Cesare, den man mit geringen Änderungen zum Heiligtum umschuf. Es ist aber auch stilistisch höchst interessant (so wie sein Seitenstück, eine große Custodia, in Granada); der Stil der Schmelzarbeit florentinisch-umbrisch, deren Technik venezianisch, die Goldschmiedearbeit mailändisch: also wohl in Rom selber von verschiedenen Künstlern gearbeitet. — Endlich eine kostbare wohlerhaltene Kapsel Alexanders VI., Goldbrokat mit auffallend großem Granatapfelmuster (im Dom von Valencia). (Die Publikation wird fortgesetzt werden.)

La donation Octave Homberg au Musée du Louvre. (G. Migeon. Gaz. d. beaux-arts, 609). Eine kleine, aber erlesene Sammlung gelangte durch Schenkung der Erben aus dem Nachlaß von H. in den Louvre: eine romanische Madonna, wohl von einer Verkündigung, Steinrelief (aus Souvigny?); ein Kopfreliquiar, Kupfer vergoldet, von Ende des 13. Jhrh. aus Limoges (ursprünglich Maske von einem Grabmal); ein köstliches Glasfenster, 13. Jhrh., mit Szenen aus dem Leben des heiligen Nicasius und Eutropius, wahrscheinlich aus dem (in der Revolution zerstörten) S. Nicaise zu Reims. Orientalisches

Kunstgewerbe: vor allem einer von jenen seltenen hohen Glasbechern mit Emailmalerei, die im 14. Jhrh. in Arabien gefertigt wurden.

Maurice Denis. (S. Staudhamer. D. christl. Kunst, 5). Der Wert dieses Aufsatzes besteht besonders in dem reichen Abbildungsmaterial, das den Künstler in seiner größten, der monumentalen Tätigkeit zeigt. Der Text bringt, nach einer kurzen und anschaulichen Übersicht über die Entwicklung der neueren französischen Malerei, gute Angaben über den Entwicklungsgang von M. Denis, der liebevoll geschildert wird, sowie eine Chronologie seiner wichtigeren Arbeiten; Näheres über die Wandmalereien in der hl. Kreuzkapelle zu Paris und in zwei Kapellen der Pfarrkirche von Le Vésinet, die Denis vollständig ausgemalt hat.

Un palais de la Musique par François Garas. (F. Garas. L'art décoratif, 2). Dieses Projekt eines modernen französischen Architekten, über welches er selbst mit Aufwand vieler Phrasen berichtet, ist so bezeichnend für den Zustand der tektonischen Künste in Frankreich, daß ein paar Worte darüber am Platze sind. Garas will dem hohlen Akademismus seiner Zeit entgegentreten. Aber was er dafür bietet, ist in keiner Weise etwas Besseres: es ist einfach die Kehrseite des Akademismus, eine bloße Negation aller Regeln und zugleich eine Negation aller Architektur. Wenn man nicht mit den Ordnungen des Vitruv baut, so baut man überhaupt nicht, sondern man stülpt eine ungeheuerliche Masse lärmender Ornamente übereinander und hat dann allerdings eine Kunstrevolution, nämlich die gründlichste: die Anarchie, das absolute Nichts. Dimensionen, Raumvergeudung, Formen sind in gleicher Weise gesetzlos, ohne einen Hauch von Organischem, maßlos und, vor allem: die Phrase tritt an die Stelle ehrlicher Architektonik. Dieser Musiktempel, der aus toll gewordenen Ornamenten in Quallen- und Polypenformen in schwindelhafte Höhen aufquillt, dessen Grundriß die nutzbare Fläche im Verhältnis zur Raumphrase beinahe winzig erscheinen läßt, und dessen Urheber der ehrlichen Überzeugung ist, ein bedeutendes, praktisches und ideales Kunstwerk geschaffen zu haben — ist ein Symbol der französischen „angewandten" Kunst, die auch bei redlichstem Willen nicht wirklich modern empfinden kann, und die in Phrasen und unorganischen Ornamenthaufen erstickt, wenn sie sich von dem Schema des 18. Jahrhunderts befreien will. Wer will den Gründen dieser Ohnmacht nachspüren? Sie wurzeln sicher sehr tief in der französischen Volksseele.

BIBLIOGRAPHIE

Der folgende Teil der Bibliographie war für das erste Heft gesetzt, konnte aber aus Raummangel nicht aufgenommen werden und wurde deshalb hierher versetzt.

6. Kunstwissenschaft.

Hist. polit. Blätt. f. d. kathol. Deutschl. 10. Einige kunsthistor. Erfordernisse. (A. Wurm.)

Dagens Nyheter (Stockholm) 1907. 1/XII. Tysk konstforskning i Italien. Ett tio-års-jubileum och ett Donatellofynd. (John Hertz).

Memnon I. 1. Bildende Kunst und Orientalistik. (J. Strzygowski.)

Deutsche Literaturztg., 46. Das russische archäologische Institut in Konstantinopel. (J. Strzygowski.)

Hamburger Nachr., 15. 12. 07. Adolf Furtwängler. (G. Leithäuser.)

Kunstchronik, XIX. 1—2. Karl Aldenhoven. (A. Lindner.) Friedrich Schneider †. (F. R.)

Christl. Welt, 1. Ruskin (H. Hackmann.)

Ami d. Monum. et d. Arts, 118. Henri Bouchot. (A. Thomas.)

Bull. d. Cercle hist. et archéol. de Courtrai, 5. Le baron Béthune et son œuvre dans le Courtraisis. (G. Claeys.)

Kunstchronik, 6. Henry Hymans zu seinem fünfzigjährigen Dienstjubiläum. (M. Lehrs.)

Schwäbischer Merkur, 18. 1. Der Fall Grünewald. (K. Lange.)

Tägl. Rundschau, 23. 11. „Monumenta artis Germaniae". (W. Pastor.)

Neue fr. Presse, 18. 12. 07. Der deutsche Verein f. Kunstwissensch. u. d. Monumenta artis Germaniae. (W. Bode.)

Internationale Wochenschr., 34. Der deutsche Verein für Kunstwissenschaft. (W. Bode.)

Frankf. Ztg., 27. 1. Der deutsche Verein für Kunstwissenschaft. (J. Baum.)

Chemn. Tagebl., 29. 12. Der neue „Deutsche Verein für Kunstwissenschaft." (npc.)

7. Ikonographie und Legende.

Burlington Magazine, 56. The Nimbus in eastern Art II. (J. Tarmor-Perry.)

Hochland, 1. 11. Die heilige Elisabeth in Kunst u. Dichtung. (F. X. Seppelt.)

Kult och Kunst, 3. Den helige Hieronymus. (H. Brising.)

Rev. d. l'Art chrét., 5. Les Anges. (Forts.) (L. Cloquet.) La vie de Jésus-Christ racontée par les images du moyen âge sur les portes d'églises. (Forts.) (G. Janoner.)

Über Land u. Meer, 1. Judith. (E. Heyck.)

Ztschr. f. bild. Kunst, 2. Rembrandts Darstellungen der Susanna. (W. R. Valentiner.)

Ztschr. f. christl. Kunst, 9. Die Wage der Gerechtigkeit. (E. v. Moeller.)

Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 12. Ursprung und Bedeutung der Bilderwand in d. orthodox-katholischen Kirche. (K. Michel.)

Christl. Kunstbl., Dez. Die Symbole der Evangelisten und der Tierkreis. (E. Nestle.)

Kupka, Paul: Zur Genesis der Totentänze. (24 S.) gr. 8°. Stendal, (E. Schulze) '07. nn —.75.

Christl. Kunst, 2. Die heil. Elisabeth in Geschichte u. Kunst. (H. Holland.)

Reichsbote, 22, 24. 12. 07. Weihnachten in d. altchristl. Kunst. (L. Clausnitzer.)

Leipz. Ill. Ztg., 26. 12. Die heil. drei Könige in der Kunst. (G. Rietschel.)

Lefèbvre, E. Le portail d'Étampes, „La fausse scène de l'ascension au 12e siècle". Aubert, Versailles. 1907.

Ztschr. f. christl. Kunst, 10. Die Wage der Gerechtigkeit. [Forts.] (E. v. Moeller.)

Revue de l'art chrétien, 6. Maria sponsa filii Dei. (P. Perdrizet.)

— La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyenâge sur les portes d'églises. [Suite.] (G. Sanoner.)

Braun, S. Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik. Herder, Freiburg i. B., 1907.

Köln. Volksztg., 26. 12. Liturgie, Symbolik und künstlerisches Schaffen. (M. Spahn.)

Aftonbladet (Stockholm) 1907, 20/XII. Nytt om gamla Gripsholmsporträt II. [Rec. v. „Ebenstein, der Hofmaler Fr. Luycz"] (Olof Granberg).

Nordisk Tidsskrift, utg. af **Letterstedtska föreningen** 1907, H. 7. Kristi födelses framställning i konsten. Konturer til en ikonografisk studie I. (Osw. Sirén) Med 16 Fig.

Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 10, 11. Die liturgische Gewandung nach Ursprung u. Entwicklung usw. (G. Stuhlfauth.)

Body (abbé). — Nouvelle Vie des Saints, 3e vol., 8°, 2 fr. H. Oudin.

Groot, P. mag. J. V. de: Het leven van den h. Thomas van Aquino. 2e, geheel herziene druk. Utrecht, Wed. J. R. van Rossum. Gr. 8°. [$24^{5}\times16^{5}$]. (XX, 396 blz.). f 2.75; geb. f 3.50.

Dal-Gal, N. Sant' Antonio de Padova taumaturgo francescano (1195—1231). Studio dei documenti. Quaracchi, tip. del Collegio di S. Bonaventura, 07. 8°. 422 p.

Delehaye. — Die hagiographischen Legenden, übers. v. E. A. Stückelberg. — Kempten und München, Jos. Kosel. 8°. IX-233 F. (fr. 3.75.) 07.

Delehaye. — The legends of the saints. An introduction to hagiography, translated by V. M. Crawford. — London, Longmans, Green & Co. 8°. XV-241 p. (fr. 4.35.) 07.

8. Kulturgeschichte.

Archiv f. Frankfurts Gesch. u. Kunst. 3. Folge. Hrsg. v. dem Vereine f. Gesch. u. Altertumsk. zu Frankf./Main. 9. Bd. VII, 406 u. XXXIX S. Lex. 8°. Frankf. a/M., K. Th. Völcker. 07. 6.—.

Art public, 1. La ville de Paris et l'art public au XVIe siècle. (M. Vachon.)

Hist. polit. Blätter f. d. kathol. Deutschland, 9. Der Roraffe im Münster zu Straßburg. (R. E.)

Lill, Geo. Hans Fugger u. die Kunst. Leipzig, Duncker & Humblot.

Stätten d. Kultur. Eine Sammlung künstlerisch ausgestatteter Städtemonographien. Herausg. v. Dr. Georg Biermann. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Jeder Bd., geb. in Leinwand 3.—; in Leder 5.—.

— Oettingen, Wolfg. v. Berlin. Buchschmuck v. Meinhard Jacoby. (III, 157 S. m. 19 Taf.) 07.

— Schmidt, Paul Ferd. Frankfurt a. M. Buchschmuck v. L. Pollitzer. (III, 151 S. m. 19 Taf.) 07.

— Schaefer, Karl. Bremen. Buchschmuck von C. Weidemeyer. (136 S. m. Abbildungen und 20 Vollbildern. 07.

— Uhde-Bernays, Herm. Rothenburg ob der Tauber. Buchschmuck v. M. Ressel. (IV, 131 S. m. 17 [1 farb.] Taf.). 07.

Green, Mrs. J. R. Town Life in the Fifteenth Century. 2 Vols. 8vo. $9\times5^{3}/_{4}$. pp. 458, 484. 20s net. Macmillan.

Brinton, S. The Renaissance: its Art and Life. Florence 1450—1550. Edit. de Luxe on Japanese paper. Ryl. 4to. 42os. net. Goupil, Dec. o7.

Berner Rundsch., 11. Burgundisches. (A. Weese.)

Sandvig, Anders, De Sandvigske samlinger i tekst og billeder. Et bidrag til Gudbrandsdalens kulturhistorie. Med 616 billeder. 304 S. (27×20). Lillehammer 1907. Striboits efterf. Kr. 7.50.

9. Bildnis und Kostümkunde.

Anz. d. German. Nationalmus., 1—2. Beiträge z. Geschichte d. Bildnisses. (G. v. Bezold.)

Arts, 69. Exposition des Portrâts peints ou dessinés du XIIIe ou XVIIe siècle. (P. Lemoisne.) Un tableau à identifier. (P. A.-P.)

Bull. d. Comm. Archeol. di Roma, 35, 1—3. La statua della Papessa Giovanna. (P. Tomassetti.)

Bull. d. mus. roy. d. arts decor. et indust., 12. Un portrait de Philippe le Beau. (J. Destrée.)

Oud Holland, 4. Zu einem Porträt von Anth. van Dyck in der Gemäldegalerie in Cassel. (E. Waldmann.)

Rassegna d'Arte, 8. Busto di Prelato del XVI. secolo nella chiesa d. J. Alessandro in Milano. (D. Sant' Ambrogio.)

Repert. f. Kunstwissensch., 5. Wer ist das Gothaer Liebespaar? (K. Siebert.)

Porträt, das. Herausg. v. Tschudi. 46,5×37 cm. Berlin, J. Bard und B. Cassirer. Jede Lieferg., Subskriptionspreis 3.50; Einzelpr. 4.—.

— Bie, Osc. Das bürgerliche Porträt d. 19. Jahrhunderts in Deutschland. Chodowiecki, Graff, Krüger, Runge, Oldach. (II, 4 S. m. Abbildung. u. 5 Taf.) 07.

— Schaeffer, Emil. Das Porträt der italienischen Hochrenaissance. Eine Umrißzeichnung. (II, 8. S. m. Abbilddung. u. 5 Taf.) 07.

Čechische Revue, 2. Wie sah Hus aus? (K. Mádl.)

Leipz. Illustr. Zeitg., 3368. Der Frauenhut in den letzten hundert Jahren. (L. Schulze-Brück.)

Ord och Bild, 1907, H. 11. Drottning Margaretas Klädning. Studie i Upsala domkyrka (Agnes Branting). Mit 7 Abbildg.

Rev. d. Biblioth., 7—9. Notes sur l'évolution du portrait enluminé en France du XIIIe au XVIIe siècle. (A. Lemoisne.)

Waetzoldt, Wilh. Die Kunst des Porträts. Mit 80 Bildern. (IX, 451 S.) Lex. 8°. Leipzig, F. Hirt & Sohn, 08. 12.—; geb. in Leinw. 14.50.

Nordisk Tidsskrift, 1907, H. 7. Gustaf I.'s söner. En porträtthistorisk studie (N. Sjöberg) Med 2 pl. och 11 Fig.

— „N. Sjöberg, Svenska porträtt i offentl. samlingar II. Gripsholm-Vasatiden." (rec. v. Ludv. Looström).

Swenska Dagbladet, 1907, Nr. 319. Porträttkonst (Rec. von „A. L. Romdahl, ur porträttmåleriets historia. Ny följd.] (Harald Brising.)

Anzeiger d. Germ. Nat.-Museums, 1907, 1. 2. Beiträge zur Geschichte des Bildnisses. (G. v. Bezold.)

Revista d. Archiv. Bibliot. y Museos, Jul. Aug. Retratos de Isabel la Católica procedentes de la cartuja de Miraflores. (A. de Barcia.)

Württemberg. Vierteljh. f. Landesgesch., 4. Über zwei sogen. Ensingerbildn. (J. Baum.)

Sjöberg, N. Svenska porträtt i offentliga samlingar. Utg. under medo. af Personalhistoriska samfundet. Avec un résumé français. 4°. (33×25.) Bd. 2: Gripsholm. Vasatiden. XIV, 69 S. Stockholm, Tullberg. Kr. 15.—.

Ami d. Monum. et d. Arts, 118. Documents sur le Musée du Louvre. Le Buste de Béatrix d'Este. (G. Claum.)

Zeitschrift für histor. Waffenkunde, 8. Die Waffenkammer des Stiftes Kremsmünster. [Forts.] (O. Potier.)

— Reisenotizen eines Waffensammlers. (O. v. Hartstein.

— Schwertscheide samt Gürtel des 13. Jahrhunderts. (W. M. Schmid.)

10. Münzen und Medaillen, Heraldik.

Kunst für Alle, 9. Die künstlerische Medaille und ihre Geschichte. (P. Herrmann.)

Tourneur, V. L'art de la médaille à Utrecht; à propos du don Begeer au cabinet des médailles. (R. des bibliothèques et arch. de Belgique, 07, t. V, n° 3.)

De Witte, A. La médaille à l'Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles en 1907. (Durendal, 1907, n° 10.)

Berlin. Münzblätter, 73. Betrachtungen über Münztypen und einzelne Münzen der Grafschaft Mark. [Forts.] (Th. Kirsch.)

— Der Münzenfund von Eimenhorst. [Forts.] (G. Hoecke.)

Fiala, Eduard. Münzen u. Medaillen der welfischen Lande. Teil: Das alte Haus Braunschweig, Linie zu Grubenhagen. Mittelbraunschweig. — Mittellüneburg. [Sammlungen Sr. königl. Hoheit des Herzogs v. Cumberland, Herzogs zu Braunschweig u. Lüneburg.] (VII, 112 S. mit 5 Tafeln u. 2 Stammtafeln.) 33,5×26 cm. Wien, F. Deuticke, 1906—07. 15.—.

Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunstslgn., 2. Das Medaillenmodell auf Dantiscus. (Menadsen.)

Ami des Monuments et des Arts, 120. La médaille d'Arme d'Autriche commémorant la fondation de l'église Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle à Paris. (R. Mowat.)

Burlington Magazine, 57. Notes on some Italian medals. (M. Rosenheim and G. F. Hill.)

Vierteljahrsschr. f. Wappen-, Siegel- usw. Kunde, 4. Die Bildwerke der Stadt Saalfeld a. S. in heraldischer und genealogischer Beziehung. (E. Kierzkalt.)

Eve G. W. Heraldry as Art. An Account of its Development and Practice, chiefly in England. 8vo. 9×5½. pp. 318. 12 s 6 d. Batsford.

Siebmacher, J. Großes u. allgemeines Wappenbuch in einem neuen vollständig geordneten und reich vermehrt. Auflage mit heraldisch-genealog. Erläuterung. Lex. 8°. Nürnberg, Bauer & Raspe. — VI. Bd. 12. Abteil. Mülverstedt, Geh. Archivrat G. A. v. Der abgestorbene Adel der sächsischen Herzogtümer. (IV, 118 S. m. farb. Titel u. 88 Tafel.) 1907. bar 37,50; geb. 40.—.

11. Kultur.

Möbel u. Dekoration, 2. Werkstattkultur u. Wohnkultur. (E. Vogel.)

Innen-Dekoration, I, 08. Das Sitz-Zimmer. (R. Schaukal.)

Kunst f. Alle, 5. Das Bild im Zimmer. (K. Scheffler.)

Čechische Revue, 10. National-individueller Hausschmuck. (Novóková.)

Lux, Jos. Aug. Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen. (IX, 422 S. m. Abbildung.) 8°. Dresden, G. Kühtmann, 08. 4.—; geb. in Leinw. bar 5.—.

H. D. Le concours de balcons et fenêtres fleuris. (R. de l'hortic. belge étrangère, 06, n° 10.)

Chevalier, Ch. Fenêtres, balcons et hottes fleuris. (Tribune hort., 1907, n° 51.)

Berner Rundschau, 6. Gedanken über Kind und Kunst. (E. Schneider.)

Christl. Kunstbl., 10. Wo steht die Bewegung: Kunst in der Schule? (D. Koch.)

Mon. d. instituteurs prim., 35. L'art à l'école. (X. X.)

Vers l'horizon, 1. A propos d'éducation esthétique. (P. M. G. L.)

Fischer, R. Erziehung u. Naturgefühl. Ein Beitrag zur Kunsterziehg. (94 S.) 8°. Leipzig, Modernes Verlagsbureau. 07. 1.50.

Gurlitt, L. Schule u. Gegenwartskunst. (83 S.) 8°. Berlin-Schöneberg, Verlag der Hilfe. 07. Geb. 1.50.

Van den Bosch, Firmin. L'art à l'école. (Durendal, 1907, nº 10.)

Nuova Antologia, Jan. L'arte nel balocchi infantili. (A. Schiavi).

Türmer, 4. Sehen lernen. (K. Storck.)

Grenzboten, 19. 12., 07. Baustil und Mode. (C. Oehring.)

Berner Rundschau, 11. Volkskunst und Ansichtskarten. (J. Coulin.)

Frankf. Kalender, 1908. Das Wiedererwachen der künstlerischen Kultur in der angewandten Kunst. (Berg.)

Innenausbau, 3. Die Rolle des Handwerks in der Kulturarbeit. (H. Kükelhaus.)

Trierisches Jahrbuch, 1908. „Ästhetische Kultur." (J. Mumbauer.) — Wie kamen wir doch zum „Jugendstil?" (J. Mumbauer.) — Kunstmöglichkeiten im Arbeiterheim. (J. A. Lux.) — Betrachtungen über das gewerbliche Fortbildungs-Schulwes. in Preuß. (O. Erath.)

Kunstwart, 8. Die Wiedereroberung harmonisch. Kultur. (F. Schumacher.)

12. Kunst und Künstler.

Münchn. N. Nachr., 6. 12. 07. Der Kaiser u. die Kunst. (F. v. O.)

Mitteil. d. Ver. f. d. Gesch. Berlins, 11. Der Kaiser und die Kunst. (Voß.)

Onze Kunst, 10. Nationale Kunst? (J. van den Bosch.)

Kunst unsrer Heimat, 2. Der Mensch und die Kunst. (W. Kinkel.)

Gaulke, Führer z. Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. 8°. Eßlingen, P. Neff. 9. Gaulke, Johs.: Religion und Kunst. Mit 8 Taf. in Tonätzg. (52 S.) 07. Jedes Bdchn. 1.—.

Guyau, M. Die Kunst in Beziehung zum sozialen Leben. Deutsch von P. Prina. Leipzig, Dr. W. Klinkhardt.

Frkf. Zeitg., 7. I. Kunstcliquen (Werdandibund.) (ago.)

Jul. Arg. 20 (1907). Utg. af **Konstnärsklubben.** Fol. (41×32). 22 S. Stockholm, Wahlström & Widstrand in Komm. Kr. 1.25. darin u. a.: Målaren och motivet (Georg Nordensvan). Mit zahlr. Abb. v. Gemälden mit biblischen Motiven. Düsseldorf (C. Hellström). Mit Illustr.

Kunst u. Künstler, 4. Secession und Akademie.

Frkf. Zeitg., 29. 11. Künstler und Kunstschriftsteller. (J. Burghold.)

Der Tag, 4. 1. Künstlerbücher. (H. Rosenhagen.)

L'art, 818. Un paquet de lettres inédites de Carle et Horace Vernet. (P. Bonnefon.)

Allg. Zeitg. (Beilage), 22, 1. Henriette Feuerbach. (Bertolzheimer.)

Kunst u. Künstler, 2. Drei Briefe Goyas. (V. v. Loga.)

Hohe Warte, 2. Betrachtungen über die Kunst. (G. Segantini.)

März, 24. Meine Lithographien zur Ilias. (M. Slevogt.)

Kunst u. Künstler, VI, 1. Aus meinem Leben. (W. Trübner.)

Österreich. Rundschau, 3 u. **4.** Aus F. G. Waldmüllers handschriftlichem Nachlaß. (Mitgeteilt v. A. Roeßler.)

Julebogen, Aarg. 1907. Köbenhavn, Hagerup. Kr. 2.—. Darin: Optegnelser om de ädre Kunstnere der have bidraget til min Udvikling (Lorenz Frölich).

Delacroix, E. La peinture anglaise jugée par Delacroix. (Fédér. artist., 1907, no. 29.)

13. Technik.

Bull. italien de Bordeaux, 4. Nicolas de Cues et Léonard de Vinci. (P. Dubein.)

Ridderhof, W. C. A. Leerboek der perspectief ten dienste van candidaten voor de akten Middelbaar onderwijs (M[1] en M[c]) in het banden rechtlijnig teekenen, ten gebruike op teekenscholen en voor zelfstudie. Met 155 figuren tusschen de tekst. [2] uitslaande platen, benevens 280 opgaven. Dl. 2. Deventer, Æ. E. Kiuwer. Gr. 8°. [25×16,5]. (VIII, 153 blz.) f. 2.25.

Richer, P. Anatomie f. Künstler. Die Formen des menschl. Körpers in der Ruhe u. in den hauptsächl. Beweg. Übers. v. Cecilia C. Schmidt-Risse. Mit 110 Taf. nach Zeichn. des Verf. Text u. Atlas. (XX, 271 S. m. Abb.) 34,5×25,5 cm. Stuttgart, W. Spemann. 07. In Lnw.-Mappe 40.—

Archiv f. d. gesamte Psychologie, 1. Experimentelle Untersuchung der Komplementärverhältnisse gebräuchlicher Pigmentfarben. (A. Kirschmann n. D. Dix.)

Gussow, C. Maltechnische Winke u. Erfahrung. (95 S.) 8°. München, E. Reinhard. 07. 1.60.

Walsh (Furze). How to Paint in Oil. 16mo. pp. 58. 1 s net; sewed, 6 d net. Fifield.

Werner, C., Kurs i penselteekning. 8°. (24×11). S. u. 26 Bl. Stockholm, Fritze. Kr. 1.25.

Saturday Review, 105. Carpaccio and van Eyck. (Technik der Ölmalerei.) (L. Bingon.)

Vasari on technique, translated into English by Louisa S. Maclehose, edited with introduction and notes by professor G. Baldwin Brown — London, Dent, 1907. — In-8° de 328 p. avec 30 gravures dont plusieurs en couleurs.

The art journal, Jan. 08. The making of carpets. (A. Millar.)

Werkkunst, 3. 5. 6. 7. 8. Aufforderung zum Kampf gegen die unechten Farben. (P. Krais.)

Architectural review, 134. The principles of dome construction. (W. Dunn.)

Schroot, P. A. Bouwkunde. De materialen enz. voor het metselvak. Een overzicht der bij eigen studie te behandelen onderwerpen voor aanstaande leeraren en bouwtechnici. Deventer, Æ. E. Kluwer. Gr. 8°. [25×16⁵.] (56 blz., m. afb.) f. —.90.

Art et décoration, 1. La procédé de Gravure en trois couleurs. (M. P. Verneuil.)

Mitteil. des Exlibris-Vereins z. Berlin, 3. Ein neues Reproduktionsverfahren. (A. Weber.)

Mathies-Masuren. Die Kunst. Slg. ill. Mongr. Hrsg. v. Rich. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 59. und 60. Bd. Matthies-Masuren, Fr.: Künstlerische Photographie. Entwicklung u. Einfluß in Deutschland. Vorwort u. Einleitung v. Prof. Alfr. Lichtwark. Mit 1 Gravüre und 30 Tonätzgn. (117 S.) (07.) Kart. 3.—; geb. in Ldr. 5.—.

14. Kunstunterricht.

Pearce, Dora. Modelling in Relief. Lessons showing how to Model Maps and Objects from Nature. Illus. 4to. 8¼×6⅛. pp. 46. 2s. net. (G. Philip.)

Kunstgarten, Zeitschrift f. soziale Kunstpflege, Zeichen-Unterricht, Fachschulwesen. Hrsg. u. Red.: C. Kulbe. 5. Jahrg. Oktbr. 1907—Septbr. 1908. 24 Hefte. (1. Heft. 12 S. m. 1 Taf.) Lex. 8°. Groß-Lichterfelde, C. Kulbe. Vierteljährlich 1.50; einzelne Nrn. —.35.

Van den Bosch, F. Quelques observations sur les méthodes de l'art dans les écoles. Gand. Siffer. In-8°. fr. 0.25. 07.

Frechon, H. Traité pratique de composition décorative, à l'usage des jeunes filles, répondant aux programmes des cours complémentaires des écoles primaires, des écoles primaires supérieures et professionelles, des écoles normales; par Henri Frechon, professeur de dessin au collège, à l'école normale et à l'école primaire supérieure des jeunes filles de Melun. Paris, Impr. Lahure; libr. Masson et Cie. 1908. (27. Novembre.) In-4, 96 p. avec fig.

Grüber, Frz., Realgymn.-Zeichenlehr. Pinsel-Spiele im Dienste der Kunsterziehung und Kunstübung. II. Tl. 2. Heft: Zwei neue Blockierverfahren zur Darstellung v. bewegl. Lebensformen f. das Gedächtnis- u. Phantasiezeichnen. (10 Taf. m. Text auf der Rückseite u. dem Umschlag.) 18,5×24 cm. W.-Jena, Thüringer Verlagsanstalt (07). 1.—.

Pietinckx, Th., et **Abbeloos,** Th. Le modelage à l'école primaire. Son rôle dans l'éducation esthétique. Namur, Ad. Wesmael-Charlier. 8°, 104 p. (fr. 1.50.) 07.

Teubner. Des Kindes Kunst in Schule u. Haus. Für Handfertigkeit u. Phantasiebildg. Zugl. Ergänzg. z. Wegweiser nach neuen Bahnen des Zeichenunterrichts. (37 Taf. mit 41 S. Text.) Lex. 8°. Oschatz, (B. Krasemann Nachf.) 07. In Mappe 3.60.

15. Kunstlehre.

Verworn, Max. Zur Psychologie der primitiven Kunst. Ein Vortrag. (Aus: „Naturwiss. Wochenschrift.") (47 S. m. 35 Abbildgn.) 8°. Jena, G. Fischer '08.

Haendcke, Prof. Dr. Berth. Kunstanalysen aus 19 Jahrhunderten. Ein Handbuch f. die Betrachtg. v. Kunstwerken. (VII, 274 S. m. Abbildungen u. Taf.) Lex. 8°. Braunschweig, G. Westermann '07. Kart. 10.—.

Hamann, Rich. Der Impressionismus in Leben u. Kunst. Mit 16 Abbildgn. u. zahlreichen Notenbeispielen. (320 S.) gr. 8°. Köln, M. DuMont-Schauberg '07. 7.50; geb. in Leinw. 8.50.

Pädagogische Blätter, 10. Ästhetische Probleme (Itschner.)

Gaz. des beaux-arts, 606. Les Origines populaires de l'art. (E. Pottier.)

Hamb. Nachr., 28. 12. Der neue Stil (H. van de Velde). (R. S.)

Van de Velde. Der neue Stil. Vortrag von Prof. Van de Velde, gehalt. in der Versammlg. des Verbandes der Thüring. Gewerbevereine zu Weimar. Weimar. Carl Steinert. Kl. in-8°. 15. S. (fr. 0.75).

Werkkunst, 8. Über die Linie. (van de Velde.)

Wilde, Osk. Zwei Gespräche v. der Kunst u. vom Leben. (Übers. v. Hedw. Lachmann u. Gust. Landauer; Titel- u. Einbandzeichnung von Fritz Adolphy.) (III, 158 S.) 8°. Leipzig, Insel-Verlag 07. 4.—; geb. in Halbldr. 6.—.

Hofmann, Alb. v. Die Grundlagen bewußter Stilempfindung. III. Das Wesen des Künstlerischen. (VIII, 116 S.) kl. 8°. Stuttgart, W. Spemann 07. 3.—.

Blaubuch, 23. 1. Moral u. Kunst. (B. Sielmann).

Deutsche Zeitung, 22. 12. 07. Künstlerisch u. sittlich. (K. Schultze.)

Hochland, 1. 12. 07. Kunst, Schönheit und Seelenleben (Schluß). (E. Hasse.)

Umschau, 1. Entwicklung und Renaissance. (W. Ostwald.)

Aftonbladet (Stockholm) 4. u. 7. X. Bild och ord. (Ola Hansson.)

Memnon. I, 1. Biologische Gedanken zur Archäologie. (F. Solger.)

Naturwiss. Wochenschrift 17. 11. Zur Psychologie der primitiven Kunst. (M. Verworn.)

Neue metaphys. Rundschau, 4. Was ist Schönheit? (H. Zillmann.)

Pester Lloyd 14. 10. Nippons Ästhetik. (P. Vay.)

Preuß. Jahrb., 2. Die Stellung der Baukunst im System der Künste. (G. Moos.)

— **3.** Die moderne Ästhetik. (E. Landmann-Kalischer.)

Kohnstamm, Osk. Kunst als Ausdruckstätigkeit. Biologische Voraussetzgn. der Ästhetik. (93 S.) gr. 8°. München, E. Reinhardt. 07. 2.—.

Ruskin, John. Writings: Selections. 8vo. $7^3/_4 \times 5^1/_2$. pp. 512. 2s 6d. A. Melrose.

Taine, H. Philosophie de l'art. (1. partie.) Mit Einleitg. u. Anmerkgn. hrsg. v. M. Fuchs. Heidelberg, C. Winter, Verl. ca. 1.60

Vogelsang, W. Aesthetiek en kunstgeschiedenis aan de universiteit. Rede bij de aanvaarding van het hoog-leeraarsambt aan de rijks-universiteit te Utrecht, den 23sten September 1907. Utrecht, A. Oosthoek. 8°. [22,5×17,5] (44 blz.). f. —.60.

Wyneken, K. Der Aufbau der Form beim natürlichen Werden u. künstlerischen Schaffen. Gemeinverständlich dargestellt. 2. Tl. Der Kanon der schönen Form. Anleitung zur Herstellg. der rhythm. Grundlage f. jedes Kunstwerk in jed. Stilart. Ein Handbuch f. Künstler, Techniker u. Gewerbetreibende. Text u. Atlas. Freiburg i. B., J. Bielefeld. 07. 25.—; geb. 26.50; zusammenbezogen 24.—; geb. 25.—.

Gegenwart, 42. Was ist Architektur? [Forts.] (J. Lux.)

Jule-Album 1907. Köbenhavn, A. Christiansens Forlag. Folio. Kr. 1.50. Darin u. a.: Den ideale Yngling (Den unge Mand i Kunsten) (Docent Peter Johansen). Mit 29 Reprod. nach Giotto, Tizian, Masaccio, Botticelli, Gozzoli, Franciabigio, Perugino, Mantegna, Rafael (Handzeichn. im Nationalmuseum, Stockholm), Holbein, Metsu u. a.

Gegenwart, 21. 12. Über Malerei (Aphorismen). (W. Kirchbach).

Hoppner, John. Essays on Art. Edited and with an introduction by Frank Rutter. 12mo. $7 \times 4^1/_4$. pp. 108. 2s 6d net. F. Griffiths.

Pester Lloyd, 25. 12. Die Zukunft der Malerei. (M. Nordau.)

Über Land und Meer, 8. Wandlungen des Landschaftsideals in der Kunst. (Fr. Knapp.)

Preuß. Jahrb., 1. Architektur und Ästhetik. (A. v. Hartmann.)

Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch., 1. Das Wesen des Plastischen. (R. Hamann.)

Hamburger Nachr., 4. 12. 07. Von gotischer Baukunst (Ruskins, „Steine von Venedig". (M. Goos.)

Ztschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissensch., 1. John Ruskin, Steine von Venedig. (S. Saenger.)

Wissen u. Leben, 7. Die Grundlagen der Volkskunst. (de Praetere.)

Kunstchronik, 10. Strzygowski. Die bildende Kunst der Gegenwart. (W. v. Semetkowski.)

16. Reproduktionen.

Hülsen, Jul. Der Stil Louis Seize im alten Frankfurt. Innen-Architektur: Ganze Fassaden u. Einzelheiten. 40×32 cm. Frankfurt a/M., H. Keller. 07. 24.—.

Hoffmann, Stadtbaur. Geh. Baur. Dr. Ludw.: Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten u. Einzelheiten nach d. m. Maßen versehenen Orig.-Zeichn. der Fassaden u. d. Innenräume, sowie Naturaufnahmen d. bemerkenswertesten Teile der seit d. J. 1897 in Berlin errichteten städt. Bauten. 6. Bd. Rud. Virchow-Krankenhaus. (50 Tafeln mit III, XX S. illustr. Text) 53,5×41 cm. Berlin, E. Wasmuth '07. In Mappe 50.—.

Album de la maison moderne — Bruxelles, imprimerie des travaux publics. In-4°. (15 fr.) Collection de 48 phototypies, publiées à raison de quatre par mois.

Details v. ausgeführten Bauwerken. 6. Bd. 2—5. (Schl.-)Lfg. Berl., Wasmuth. Je 6.—.

Raumkunst, die, in Dresden 1906. 7. (Schluß-) Lfg. (10 Lichtdr.-Tf. m. 1 Bl. Text.) 49,5×33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. 07. 7.—.

Menzel, Adolph v.: Architekturen. Herausgeg. v. Arth. Biberfeld. 4. u. 5. (Schluß-)Lfg. (40 Taf.) 49,5×33,5 cm. Berlin, E. Wasmuth ('07). In Leinw.-Mappe je 20.—

Mohrmann, K. u. F. **Eichwede.** Germanische Frühkunst. 120 Taf. in Lichtdr. m. erläut. Text. 12. (Schluß-)Lfg. 47,5×34 cm. Leipzig, Ch. H. Tauchnitz. 07. 6.—. (Vollst. in 2 Abtlgn. in Mappe je 38.50.)

Niedling, Archit. Prof. A.: Altäre im röm. u. got. Stil mit zahlreichen Detailzeichnungen. 32 Licht- u. Farbendr.-Taf. 4. Aufl. (IV S. Text.) 45,5×32 cm. Berlin, B. Hessling ('07). In Mappe 40.—.

— Kirchen-Malereien im roman. u. got. Stile. Vorbilder z. Ausschmückg. d. christl. Gotteshauses durch ornamentale u. architektonische Malereien, wie Gewölbe, Wand- und Sockel-Malereien, Teppichmuster, Fensterlaibgn. und Umrahmungen. 2. Aufl. (28 Taf. m. V. S. Text.) 45,5×32 cm. Berlin, B. Heßling ('07). In Mappe 48.—

Denkmäler d. Malerei d. Altertums. Herausgeg. v. Herrmann. I. Serie. 4. u. 5. Lfg. München, Verl.-Anst. F. Bruckmann. Je 20.—.

Album d. Casseler Galerie. 40 Farbendr. Mit hist. Einl. u. begl. Texten v. Osc. Eisenmann u. Ad. Philippi. (IX S. u. 40 Bl. Erklärungen.) 34,5×27 cm. Leipzig, E. A. Seemann '07. Geb. in Leinw. 20.—.

Meisterwerke der Galerie Nostitz, Prag. (In 4 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. (Je 10 Bl.) 45,5×35,5 cm. Prag, C. Bellmann ('07). Je 8.—.

Chefs-d'œuvre (les) de Jakob Jordaens. — Bruxelles, L. J. Kryn. In-16, 3 p. de texte et 32 grav. hors texte avec légende en regard (f. 0.80).

Ausstellung, die Leidener, von 1906. Zur Erinnerung u. Feier des 300jährig. Geburtstages Rembrandts, 15. VII. 1606. Heliographische Reproduktionen v. 25 d. eingesandten Gemälde. Mit einer Einleit. d. reproduz. Meisterwerke v. Dr. A. Bredius. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. (5 Bl. u. 10 Bl. Text.) 67,5×48,5 cm. Haarlem '07. Leipzig, Maas & van Suchtelen. Bar 45.—; Luxusausg. auf japan. Büttenpapier 70.—.

de Mont, Pol. Van de gebroeders van Eyck tot Pieter Breughel. Vijftig meesterwerken der vroegste nederlandsche schilderkunst, uitgekozen door Pol de Mont. Aflevering 7. — Berlin, Fischer et Franke; Amsterdam, Uitgevers-Maatschappij Elsevier. Gr. in Folio (Elke aflevering, 135 fr.).

Galerien, d., Europas. 16.–24. Heft. Leipzig, E. A. Seemann. Je 3.—.

Gemälde-Galerie im Musenm des Prado zu Madrid. 2.–5. Lfg. München, Hanfstaengl. Je 50.—.

Gemälde- u. Bildhauerwerke, 40, aus den Sammlungen cer Kunsthalle zu Bremen. Mit einleit. Text v. Gust. Pauli. (1 S.) 37×29 cm. Bremen, F. Leuwer ('07). 120.—.

Schreiber, Museumsdir. Theod.: Meisterwerke des städt. Museums der bildenden Künste zu Leipzig. Im Auftrage des Rates der Stadt Leipzig herausgeg. (85 [1 farb.] Taf. m. VII, 66 S. illustr. Text.) 40×30,5 cm. München, F. Bruckmann '07. Geb. in Leinw. 60.—.

Meesterstukken, De, in het rijksmuseum. Afl. 4. Leiden, A. W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij. Fol. Plt. 16—20, m. beschrijv. tekst.

Meister d. Farbe. 4. Jahrg. 4–11. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. Je 2.—.

Steinle-Mappe. 10 Bilder u. 1 Leiste. Ausw. u. künstler. Einführung v. Dr. Jos. Popp. (14 S. Text.) 36,5×27,5 cm. München. Allgemeine Verlags-Gesellschaft ('07). 3.50.

Stückelberg, E. A.: Denkmäler zur Basler Geschichte. 33 Taf. mit begleit. Text u. 10 Abbild. III, 108 S.) Lex. 8°. Basel, B. Wepf & Co. '07. In Mappe 17.—.

Erler, Fritz. Fresken im Kurhaus zu Wiesbaden. München, F. Hanfstaengl. In Mappe ca. 15.—.

Seelengärtlein. Hortulus animae. Herausgeg. v. Dörnhöffer. 2. u. 3. Lfg. Frankf. a/M., Baer & Co. Je 60.—.

Kartenspiel, das älteste deutsche, vom Meister der Spielkarten vor 1446 in Kupfer gestochen. 32 Blätter auf Japanpap. in Lichtdr. Menschen, Vögel, Raubtiere, Hirsche. (As, König, Dame, Bub-Ober, Bub-Unter, Siebener, Achter, Neuner). Aus: „Geisberg, Max, das älteste gestochene deutsche Kartenspiel".] 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz ('07). In Karton 10.—.

Einblattdrucke des 15. Jahrh. Herausgeg. von Paul Heitz. 36,5×28 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Major, Emil: Holzschnitte des 15. Jahrh. in der öffentl. Kunstsammlung zu Basel. Text v. M. Mit 20 Taf. in Hochätzung, wovon 13 handkoloriert. (15 S.) '08. nn. 40.—.

Heitz, Paul. Eine Abbild. der Hohkönigsburg aus der 1. Hälfte des 16. Jahrh., gefunden u. beschrieben. 9 S. m. 3 Vignetten und 2 Taf. 43,5×33 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. 07. bar 2.50.

Dilich's, Wilh., Federzeichnungen kursächs. u. meißnisch. Ortschaft. a. d. J. 1626—1629. Hrsg. v. Paul Emil Richter u. Christian Krollmann. 3 Bde. (Aus d. Schriften der königl. sächs. Kommission. f. Geschichte.) (30 S. Text, 49, 56 u. 40 Taf.) 20×31 cm. C. C. Meinhold u. Söhne. 07. 28.—.

Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz. 36,5×28 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Leidinger, Geo.: Einzel-Holzschnitte des 15. Jahrh. in der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München. Mit Text hrsg. I. Bd. 46 handkolor. u. 1 unkolor. Nachbild. in Hochätzg. (47 S. m. 27 S. Text.) 07. nn 80.—. Sillib, Rud.: Holz- u. Metallschnitte a. d. großh. Universitäts-Bibliothek Heidelberg. Mit 13 Taf. 8 handkolor. (13 S.) 07. nn 30.—.

Brevlarium, das, Grimani, in der Bibliothek v. San Marco in Venedig. Vollständ. photogr. Reproduktion, hrsg. durch Bibl.-Dir. Scato de Vries u. S. Morpurgo. 8. Lfg. 131 z. Tl. farb. Taf. 49,5×35,5 cm. Leiden, A. W. Sijthoff. Leipzig, K. W. Hiersemann. 07. In Lwd.-Mappe nn 200.—.

Maximilians I., Kaiser, Gebetbuch. Mit Zeichnungen v. Albr. Dürer u. anderen Künstlern. Fksm.-Druck der Kunstanstalt Albert Berger in Wien. Mit Unterstützg. des k. k. Ministeriums f. Kultus u. Unterricht in Wien u. des königl. Ministeriums der geistl., Unterrichts- u. Medizinal-Angelegenheiten in Berlin hrsg. v. Karl Giehlow. (157 Doppels. u. 31 S. Text.) 40×29 cm. Wien 07. (München, F. Bruckmann.) In Buckram-Kassette nn 425.—; geb. in Ldr. m. Messingbeschlägen nn. 525.—; vom 15. III. 1908 ab: nn 500.—; bezw. nn 600.—.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet d. k. Museum zu Berlin. 19. u. 20. Lfg. Berlin, G. Grote. Je 15.—.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 12. Bd. 3. u. 4. Lfg. Wien, F. Schenk. Je 3.—.

— alter Meister der holländischen Schule. VII. Serie. 1. Lfg. (8 Taf.) 38×28,5 cm. Haarlem, H. Kleinmann & Co. (07). 4.—.

Handzeichnungen alter Meister im Besitze des Museums Wallraf-Richartz zu Köln am Rhein. 25 Lichtdr.-Taf. m. Text. Hrsg. v. Dr. Arth. Lindner. (5 Bl. Text.) 38×29,5 cm. Köln, W. Abels (07). In Mappe 20.—.

Michelagniolo Buonarroti. Handzeichngn. 3.–5. Lfg. Berlin, J. Bard. Je nn 16.—.

Handzeichnungen altholländischer Genremaler. Hrsg. u. eingeleitet v. Wilh. Bode. Mit Text v. Wilh. R. Valentiner. (50 Taf. m. 60 S. Text.) gr. 8°. Berlin, J. Bard 07. Geb. in Leinw. 15.—; Luxusausg. geb. in Ldr. bar 35.—.

Chodowiecki, Dan. Bilder aus der brandenburg-preußischen Geschichte. Radierungen. Hrsg. v. Prof. Dr. Geo. Voß. (54 Bl. m. Text auf der Rückseite u. XIII S. Text.) 13×19,5 cm. Berlin, J. Spiro (07). bar 4.—.

Klinger, Max. Epithalamia. Umrahmungen in Federzeichngn. (Eingedruckter) Text v. Elsa Asenijeff. (16 Photograv.) 68×52 cm. Berlin, Amsler & Ruthardt 07. In Leinw.-Mappe bar nn 250.—.

Richter-Mappe, vierte. Hrsg. vom Kunstwart. (6 [2 farb.] Bl. u. 11 S. Text mit Bildnis und 1 Abbildg.) 38,5×28 cm. München, G. D. W. Callwey (07). bar 1.50.

8

I. Alte Kunst.

1. Baukunst.

The principles of Dome construction. (Schluß.) (W. Dunn. Architect. Review, 135.)

The origin and prospects of gothic architecture. (Edinburg Review, Jan.)

Los templos antiguos de la provincia de Valencia en Quintanaluengos y Revilla de Santullán. (M. Vielva. Bol. d. l. R. Acad. d. l. Historia, Madrid, 6.)

Kristkirken i Nidaros (Centralvinduet i Fronten og Hvälvhöjden). (Fr. Macody Lund: Teknisk Ugeblads Arkitektafd., Kristiania, 1908 Nr. 1.)

Flere Indläg i Domkirkesagen. (O. Nordhagen, H. M. Schirmer, J. Meyer. Ebenda.)

Storkyrkans i Stockholm restaurering. (Svenska Dagbladet Nr. 10. Mit Abb.)

Soest och Gottland (Johnny Roosval. „Svenska Dagbladet“ Nr. 32. Mit 2 Zeichn.)

E. Swieykowski. »Palac w Krystynopolu«. (D. Palais in K. nach zeitgenöss. Plänen.) Krakau 1907. 4°. 24 S.

J. S. Zubrzycki. „Skarb architektury w Polsce«. (Polnische Architektur.) Krakau 1908. Heft III, IV u. V. à Kr. 1.50.

St. Tomkowicz. „Wewnętrzne urządzenie Zamku krakowskiego i jego losy“. (D. innere Einrichtung d. Krakauer Schlosses u. sein Schicksal). Krakau 1907. 8°. 24 S. u. 9 Taf. u. Abb. —.80 h.

Casa Meşkrului Antonie Mogoş. (A. Tzigara-Samurcaş. Convorbiri Librare, 1.)

Baukunst

1a. Deutschland.

Die Abteikirche Knechtsteden. (J. Marchand. D. christl. Kunst, 5.)

Ein altes Fürstenschloß (Heilsberg i. Ostpr.). (H. Mankowski. D. christl. Kunst, 5.)

Die Burg Gieselwerder. (F. Pfaff. Hessenland, 3.)

Über die Bauten von Alt-Berlin. (Béringuier. Mitteil. f. d. Gesch. Berlins, 8.)

Alt-Hamburgische Bauweise. (K. Mühlke. Denkmalspflege, 3.)

Altschweizerische Baukunst. (P. Weber. Denkmalpfl., 1.)

Das Hessendenkmal z. Frankfurt a. M. (V. Fettmilch. Rheinlande, 2.)

1b. Frankreich und England.

Baukunst

Architektur- u. Landschaftsskizzen aus d. Provence. (H. Hildebrandt. Beil. z. Allg. Ztg. 29 ff.)

Die Kirche von Romainmôtier. (J. Zemp. Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, 4.)

Miltoun (F.). — The Cathedrals of Northern France. With 80 illustrations from original drawings by Blanche Mac Manus. Décorative cover, cloth gilt. Fr. 7.50.

Miltoun (F.). — The Cathedrals of Southern France. With 90 Illustrations by Blanche McManus. 568 pages. 8vo, cloth gilt. Les Eglises de la France du Nord et de Sud, richement illustré, reliure de luxe. Fr. 7.50. F. Laurie.

Abbey Owney, County Limerick. (J. Seymour. Journ. of the R. Soc. of Antiqu. of Ireland.)

Carrigogunnel Castle and the O'Briens of Pubblebrian in the County of Limerick. (Th. Johnson Westropp. Journ. of the R. Soc. of Antiqu. of Ireland.)

Winchester Cathedral. (Saturday Review, 25. Jan.)

Students' drawings of the Institute of Architects. (Builder, 3390.)

2. Alte Malerei.

Qui est l'auteur du tableau de la collection Prince Youssoupoff, représant un Savoyard jouant la vieuille devant deux petites filles et un veillard? (A. Somoff u. Adrien Prochoff, Les Trésors d'Art en Russie X, XI u. XII 07).

M. Olszewski. „Rozwój polskiego malarstwa.“ (D. Entwickelung d. poln. Malerei, Tb. I vom Barock bis Matejko). Krakau 1908. Kr. 1.10.

2a. Deutschland.

Alte Malerei

Zwei Reliquienschreine und ihre alte Bemalung. (P. Klinka. Denkmalpfl., 1).

Zu Zeitblom. (Fr. Haack. Kunstchronik, 7. 2.)

Ein neues Cranachbuch. (von Worringer). (Th. Heuß. Die Hilfe, 15. 12).

Eine Monographie über Lucas Cranach. (Bespr. v. Worringer). (H. Eßwein. Hamb. Nachr., 26. 1.)

Der Fall Grünewald. (K. Lange. Schwäb. Merkur, 18. 1.)

Mathias Grünewalds Stuppacher Madonna. K. Lange. Preuß. Jahrb., 1.)

Alte Malerei

2b. Frankreich u. Spanien.

A portrait of Eleonora of Spain, attributed to Jean Clouet. (A. E. Hewett. Burl. Magaz., 59.)

Un dessin inédit de Watteau. (M. Tourneux. Gaz. d. beaux-arts, 608).

Furst (Herbert) — Chardin and his Times. (18mo. sewed, 6*d* net Gowans & G.)

Chardin (J. B. S.) et Fragonard (J. H.) L'Œuvre de. 213 reproductions. Intro. par Armand Dayot, notes par Léandre Vaillat. Ryl. 4to. swd. 42s. Simpkin.

Los primitivos Españoles. (España fuera de España). (E. Bertaux. La España moderna, 230).

Diego Velazquez y su siglo. (C. Justi. eod.)

Pacheco, the master of Velazquez. (H. Cook. Burl. Magaz., 39).

Goya. (R. Oertel. Daheim, Febr. 08).

Alte Malerei

2c. Italien.

Rose (G. B.) — Renaissance Masters. 3rd edition, Cr. 8vo., 5s. net. Putnam.

Deckengemälde. (K. Doehlemann. Umschau, 4).

Mason (J.) — Fra Angelico. Illus. Imp. 16mo. 8×6, pp. 80, 1s. sd. net (Masterpieces in Colour). Jack.

Zwei Schriften über Fra Angelico da Fiesole. [v. M. Wingenrot und v. A. Wurm]. (Hist. polit. Blätt. f. d. kathol. Deutschland, 3.)

Studien zu Pesellino und Botticelli. (W. Weisbach. Preuß. Jahrb., 1.)

Cust (R. H. H.) — Botticelli. 12mo., pp. 102, 1s. net (Miniature Series of Painters). Bell.

Ricordi della vita e delle opere di Leonardo da Vinci raccolti dagli scritti di Gio. Paolo Lomavro. (E. Solmi. Archivio Storico Lombardo, 4.)

„Le Concert" de Giorgione au Palais Pitti. (H. Gronau. Staryje Gody XI. 07.)

Études de Titien pour les „Bacchanales" de Londres et de Madrid. (E. Jacobsen. Gaz. d. beaux-arts, 608).

Die verschollenen Imperatorenbilder Tizians in der Kgl. Residenz zu München. (M. Wielandt. Ztschr. f. bild. Kst., 5.)

Alte Malerei

2d. Niederlande.

Dutch Painters, Catalogue, De Groot (C. H.). Vol. I. 255.

Durch berühmte Kunststätten (Niederlande). (Küffner. Fränk. Kurier, 4. II.)

Konody (P. G.) — The Brothers Van Eyck. 12mo., pp. 80, 1s. net (Miniature Ser. of Painters.) Bell.

Memlincs Passion picture in the Turin Gallery. (J. Weale, Burl. Magaz., 59.)

Marinus von Roymerswale. (W. Cohen, Les arts anciens de Flandre, Okt. 07.)

Rembrandt van Rhyn. (J. Israels, Nord und Süd, 1.)

Israels (J.)—Rembrandt. Imp. 16mo. 8×6, pp. 80, 1s. 6d. net (Masterpieces in Colour). Jack.

Un portrait de jeune femme par Rembrandt, dans la Collection Huldschinsky à Berlin. (Wilhelm Bode, Staryje Gody XI. 07.)

Notes on pictures in the Royal Collections. XI. Great piece, by Sir Anth. van Dyck. (L. Cust. Burl. Magaz., 59.)

La peinture murale de la Collégiale de Termonde. (van den Gheyn. Annal. de l'Acad. R. d'Archéol. de Belgique, 3—4.)

David Vinckboons, peintre, et son œuvre et la famille de ce nom. (H. Coninckx. Ann. de l'Acad. R. d'Archéol. de Belgique, 3—4.)

Die Dresdner Galerie. Frans Pourbus u. s. Schule. (O. Sebaldt. Sächs. Arbeiterzeitung, 31. I.)

3. Alte Plastik.

D. Meister d. Kreuzigungsgruppe in Wechselburg. (J. Bachem. Ztschr. f. chr. Kunst, 11 u. 12.)

Zwei Gedenksteine der Herren von Baden auf Siel. (A. v. Dachenhausen. Deutscher Herold, 1.)

Verborgene Kunstschätze in Tirol. (F. Pollak, Ztschr. f. bild. Kst., 5.)

Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen. (H. Voß. Preuß. Jahrb., 1.)

F. Kopera. „Wit Stwosz w Krakowie" (Veit Stoß in Krakau. Publikation d. Ges. d. Freunde d. Geschichte u. Denkmäler Krakaus). Krakau, 1908. 4°. 121 S. m. 7 Taf. u. 91 Abb. Kr. 15.—.

Kleinbronzen der Söhne d. ält. Peter Vischer. (W. Bode. Preuß. Jahrb., 1.)

Tierbronzen der Renaissance. (W. Bode. Kst. u. Kstler., 5.)

Eine Holzstatue des Antonio Rizzo. (A. Gottschewski. Ztschr. f. bild. Kst., 5.)

Det stora Michelangelo — fyndet i Uffizierna i Florens. (S. St. „Vårt Land", Stockholm, 28. XII. '07.) Mit 3 Abb.

Der Plan v. Michel Angelos Medicigräbern. (A. Groner. Archiv f. christl. Kunst, 2.)

The Market Cross of Aberdeen. (G. M. Fraser. Scottish Historical Review, 18.)

Description of the St. Lawrence Altar-Tomb in St. Mary's Church at Howth. (W. Fitzgerald. Journ. of the R. Joe of Antiqu. of Ireland.)

4. Altes Kunstgewerbe.

Church Chests of the twelfth and thirteenth Centuries in England. (P. Mainworing Johnston. Archaeolog. Journ., 4.)

Amagertorklåder og Huenakker. (Léon Ehlers: Tilskueren, Januar. Mit 9 Abb.)

Temperantisfatet i Nationalmuseum. (Dr. E. G. Folcker. Svenska slöjdföreningens tidskrift, Stockholm, 1907, H. 4.)

Udstilling af Tönder'ske Kniplinger. (A.: Vort Land, Kopenhagen, Nr. 19.)

I camini a Firenze nei secoli XIV e XV. (A. Schiaparelli, Archiv. Storic. Italiano, 4.)

Zwei Gobelin-Kissendecken des 15. Jahrhunderts. (Schnütgen. Ztschr. f. chr. Kunst, 11.)

Jones (E. A.) — The Old Silver Sacramental Vessels of Foreign Protestant Churches in England. 4to. 21s net . . . . Dent.

Nos armures à l'exposition de la Toison d'or. (G. Macoir. Bull. d. Mus. Roy. à Bruxelles, 1.)

Die Kunst- u. Wunderkammern der Spätrenaissance. (Besprech. v. Schlosser.) (J. Folnesics. Zeit, 26. 1.)

Early English stonewares (Dwight, Elers, Morley). (A. H. Church. Burl. Magaz., 59.)

Eighteenth century fine Stoneware. (W. Turner, Connoisseur, 78.)

Blacker (J. F.) — The ABC of Collecting Old English China. 8vo. $9^1/_4 \times 5^1/_4$, pp. 150, 1s. net. London Opinion.

II. Neuere Kunst.

1. Baukunst.

Die moderne Baukunst und die geschichtlichen Stile. (Zentralbl. d. Bauverwaltung 13.)

Academy Architecture and Architectural Review, 1907, Part 2. Edit. by Alex. Koch. 4to. 4s. 10d. net, swd. 4s. net . . . . Simpkin, Jan. 08.

Wechselwirkung v. Zugang u. Bauwerk. (Forts.) (H. Pfeifer. Archit. Rundschau, 5.)

Vor Tids Bygningskunst i Danmark. (Referat u. Kritik eines Vortrags v. Dr. Francis Beckett. „Köbenhavn", Kopenhagen, 1908, Nr. 10.)

Un Palais de la Musique par François Garas. (F. Garas. Art décoratif, 2.)

Morden College, Blackheath, Kent. (Schluß.) (T. Frank Green. Architect. Review, 135.)

Recent designs in domestic architecture. (Studio, 179.)

Nordiska museet (Axel R. Bergman: Arkitektur och dekorativ Konst, Stockholm, Jg. 38, H. 1 u. 2. Mit zahlr. Illustr. v. architekton. Details u. plast. Schmuck.)

Ett svensk Pantheon (Carl Larsson: Ord och bild. 1908. H. 1. Mit 2 Zeichn. v. Verf.)

Les Finlandais (finländ. Architektur). (A. Lippich de Korongh. Magyar Iparmüveszet, Jan. 08.)

Utländska arkitekturstudier. (Frederik Sundbärg. Svenska Dagbladet, Nr. 4. Durham. Nr. 6: Amsterdam. Nr. 27: Brussel.) Mit Zeichn.

1a. Deutschland. Baukunst

The Architecture of Vienna. (The Builder, 3387.)

Wettbewerb f. d. archit. Ausbildung d. Möhnetalsperre. (Kullrich. Zentralbl. d. Bauverwaltg., 9.)

Peter Behrens. (Hohe Warte, 3.)

Bruno Schmitz: Das Eigenhaus des Künstlers. (A. Jaumann. Innendekoration, Febr.)

Ein neues Denkmal schwäb. Bau- u. Malerkunst. (Pfullinger Volkshaus.) (H. Weizsäcker. Frkf. Ztg., 20. II.)

Theodor Fischers Werke in Schwaben. (F. Rimmele. Zentralbl. der Bauverwaltung, 11, 13.)

Ein neues Schulhaus von Th. Fischer. (D. K. Christl. Kunstblatt, I. 08.)

Zwei moderne Predigtkirchen in Zürich u. Bern. (K. eod.)

Die Mittelschule an der Torstraße in Halle a. S. (Archit. Rundsch., 5.)

2. Neuere Malerei.

The last phase of impressionism. (Burl. Magaz., 59.)

Det svenska vinterlandskapet i vår moderna målarkonst. (Maler Lennart Nyblom. „Varia", Göteborg. Mit zahlreichen Illustrationen.)

Les dessins de Hubert Robert à l'Albertina de Vienne. (I. Schoenbrunner. Chronique des Arts, 41.)

La peinture contemporaine italienne. (A. de Rinaldis, Wjessy, XII. 07.)

Carlo Fornara, an Italian „luminist". (Alfr. Melani. Studio, 179.)

Flemish painter: Franz Courtens. (Fern. Khnopff. Studio, 179.)

Ein moderner böhmischer Maler. (Max Svabinsky.) (O. Fleischer. Über Land und Meer. 18.)

Jan Stanislawski. (Z. Przesmycki, Chimera Heft 30.)

Kunst in Frankfurt. (F. László.) (-emo. Frkf. Ztg., 4. III.)

Neuere Malerei

2a. Deutschland.

Spitzweg. (Avenarius. Kunstwart, 9.)

Der Maler der deutschen Kleinstadt. (Spitzweg.) (P. L. Chemnitzer Allgem. Ztg. 30. 1.)

Karl Friedrich Lessing. (P. L. Hamburger Nachr., 4. 2.)

K. F. Lessing. (Voss. Ztg., 5. II.)

Erinnerungen an H. Makart. (B. Groller. Velh. u. Klasings Monatsh. 6.)

Die Gemälde d. Boehle-Ausstellung im Städelschen Inst., Frkf. a. M. (W. Haenlein. Münch. Allg. Rundsch., 22. 2.)

Otto Greiner. (Fr. Stahl. Berl. Tagebl. 7. 2.)

Franz Matsch. (A. Leitich. Kunst f. Alle, 12.)

Oskar Zwintscher. (W. Pastor. Deutsche Kunst u. Dekor., 6.)

Albert v. Keller. (J. Popp. Kunst f. Alle, 10.)

H. Hendrich und seine Tempelkunst. (A. Koeppen. Westermanns Monatsh., 2. 08.)

Die Beuroner Kunstschule. (Kunst f. Alle 11.)

Neuere Malerei

2b. Frankreich.

Der Wert der französischen Kunst. (Bespr. v. Meier-Graefe.) (P. Fechter, Bresl. Ztg., 25. 1.)

Eugène Delacroix. (E. Klossowski. Kst. u. Kstler., 5.)

Les artistes Lyonnais. (Schluß.) (A. Germain. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

L.-Ed. Fournier, décorateur. (M. Testard. L'art décoratif, 2.)

Honoré Daumier. (Tgl. Rdschau, 24.2.)

Maurice Denis. (S. Staudhamer. D. christl. Kunst, 5.)

Noa-Noa. (üb. Gauguin.) (P. Fechter. Kst. f. Alle, 11.)

Neuere Malerei

2c. Englische Malerei.

A. Potocki. „Portret i krajobraz angielski". (D. englische Porträt u. Landschaft.) Lemberg 1907. 8°. 123 S. m. 84 Abb. Kr. 5.—.)

Im Atelier. (Über d. Ausstell. d. Englischen Porträts.) (Fr. Dernburg. Berl. Tgbl., 2. 2. 08.)

Die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin. (A. Gold. Frkf. Ztg., 14. 2.)

D. Ausstell. altenglischer Kunst in d. Berl. Akad. d. Künste. (Cohen. Kunstchronik, 15.)

L'exposition des peintres Anglais à l'Académie Royale de Berlin. (J. Meier-Graefe. Chronique des arts et de la curios., 6.)

Die Ausstellung englischer Meisterwerke. (R. Lothar. Berl. Lok.-Anz. 25. 1.)

Altenglische Meister in Berlin. (M. Osborn. Daheim, 20.)

Englische Meisterwerke in d. Berl. Akademie. (L. Justi. Woche, 7.)

Ausstellung älterer englischer Kunst. (O. Anwand. Dtsche Tageszt. 25. 1.)

The Walker-Heneage Family, by Sir Joshua Reynolds. (C. Phillips. Burl. Magaz., 59.)

Raeburn's technique: its affinities with modern painting. (W. D. McKay, Studio, 179.)

William Blake, Poet and Painter. (T. Sturge Moore. Quarterly Review, 414.)

Gilbey (W., Sir)—George Morland, His Life and Works. 8vo. 9×6¼, pp. 310, 20s. net. Black.

Neuere Malerei

2d. Skandinavien und Rußland.

Peter Severin Kroyer, Danish painter. (G. Bröchner. Studio, 179.)

Dansk Malerkunst og dansk Kritik. (Jens Thiis: Morgenbladet, Kristiania, Nr. 3 und 35.)

Jörgen Roed. Paa 100 aarsdagen for hans Fødsel. (Maler Soya Jensen: Dannebrog Nr. 5603. Mit Portr.)

Per Ekström. (G. Nordensvan. Dagens Nyheter, Stockholm. 26. 1.)

Pelle Ekström åter i Stockholm, utställer 30 taflor. (O. R., Svenska Dagbladet Nr. 26.)

En svensk porträttmålare, Bernhard Österman. (A. T. „Vårt Land", Stockholm, 21. XII. 07.) Mit 4 Portr.

Carl Larssons Gustaf-Vasa målning. (Aug. Brunius. Svenska Dagbladet Nr. 29.)

Carl Wilhelmsons utställning i Göteborg. (A. L. Romdahl. „Svenska Dagbladet" Nr. 14.)

Carl Wilhelmssons utställning i Göteborg. (A. L. R.: Hvar 8. Dag, Stockholm, IX 17. Mit Portr. u. Abb.)

Schwedische Landschaft u. Landschaftsmalerei. (E. Heilborn. Westermanns Monatsh., 5.)

Aubert, Andreas, Norsk malerkunst, dens kaar og kamp. To foredrag i Kunstforeningen i Kjöbenhavn 1907. 31 S. (24×16.) Kristiania 1908. H. Aschehough & Co. 75 Öre.

Nicolas Roehrich. (D. Roche. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

Quelques oeuvres peu connues de Fédotoff. (N. Romanoff, Staryje Gody XI. 07.)

K. F. Bogayevski. (M. Volochine, La Toison d'or, X. 07.)

Fête d'Octobre à Rome. (5 reproduction d'acquerelles de A. Ivanov, La Toison d'or, XI & XII 07.)

3. *Neueres Kunstgewerbe.*

Alte und neue Porzellanplastik. (R. Graul. Werkkunst, 11.)

Die Tapete. (R. E. Bernoulli. Werkkunst, 11. 12.)

Theaterdekorationen. (K. Scheffler. Über Land u. Meer, 18.)

Das künstlerische Problem der Industrie. (A. Lux. Innendekoration, Febr.).

Fine church metal-work. (Art Journal, Febr. 08.)

British pottery. (J. A. Service. Art Journal, Febr. 08.)

C. R. Ashbee u. d. „Guild of Handicraft.“ (Berlepsch-Valendas. Kunst u. Handwerk, 4.)

Terres cuites de Brouwer. (J. Loeber. Art Flamand et Holland., 10.)

Hemslöjden på Lund-utställningen 1907. (Lilli Zickermann. Svenska slöjdföreningens tidskrift, Stockholm. 1907, H. 4.)

Udstilling af Skönvirke. (Vilh. Wanscher. „Politiken“, Kopenhagen, Nr. 26.)

L'art et l'art décoratif finlandais. (T. Stjernschantz. Magyar iparmüveszet, Jan. 08.)

Index des orfèvres à St. Petersburg. (Baron A. de Foelkersam, Staryje Gody, XI u. XII 07.)

Neuere Malerei

3a. Deutschland.

Peter Behrens. (R. Breuer. Werkkunst, 10).

Gußeisen (Albin Müller). (Rob. Schmidt, Werkkunst, 11.)

Die Stickerin Florence Jessin Hösel. (A. Jaumann. Dtsch. Kunst u. Dekor., 6.)

Runge u. Scotland, Bremen. (K. Schäfer. Innendekoration, Febr.).

Wie ich Töpfer wurde. (J. A. Lux. Rheinlande, 2).

4. Neuere Buchkunst und Graphik.

Schwarz-Weiß. (Ausstell. d. Berliner Secession.) (J. Elias. Kunst und Künstler, 5.)

Der Holzschnitt u. d. Plakatkunst (Schluß.) (G. v. Buonaccorsi di Pistoja. Monatsh. für Kunstgewerbe, 5.)

Die Plakatausstellung im Hohenzollern-Kunstgewerbe-Haus. (M. Creutz. Berl. Architekturwelt, 11.)

Das Plakat. (P. Westheim. Werkblatt, 4.)

Alte u. neue Silhouetten-Schneidekunst. (B. Haendcke. Tag. 4. 2.).

Les Livres au Salon d'Automne. (P. Gaillmard. L'art décoratif, 2.)

Vom Bucheinband. (P. Westheim. Werkblatt, 3.)

Künstlerischer Einfluß auf die Druckschriften-Erzeugung. (F. v. Biedermann. Ztschr. f. Bücherfreunde, 11.)

Von alter und neuer Kalenderkunst. (W. v. z. Westen. Exlibris, 3.)

Josef Kriehuber. (R. Ameseder. Grazer Tagespost, 3. 2.)

Hermann Gattiker. (Schäfer. Rheinlande, 2.)

Auguste Rodins Handzeichnungen. (O. Grautoff. Gegenwart, 5.)

Austin O. Spare. R. E. D. Sketchley. Art Journal, Febr. 08.)

Richard Wagner in der Karikatur. (E. Fuchs. Leipz. Ill. Ztg., 3372.)

Sjöberg, N. (Kvinnan i svensk karikatyr. Med 35 textillustr. och konstbil. 4° (29×21) 56 S. u. 5 Taf. Stockholm 1907. Björck & Börjesson. Kr. 2.50.

Vor Freisers Kirkes Glasmalerier, udförte af Emmanuel Vigeland. (Morgenbladet, Kristiania, Nr. 16.)

Notiz über die Lithographien von Ignaty Schtschedrowski. (E. Reitern, Staryje Godij, XI. 07.)

8

III. Allgemeiner Teil.

1. Ausstellungen.

Münchener Winter-Sezession. (W. Michel. Kunstchronik, 16.)

Werdandi. (Cohen. Kunstchronik, 13.)

Werdandi. (K. S. Kst. u. Kstler., 5.)

Two Exhibitions. (Französ. Impressionisten und englische Akademiemitglieder.) (L. Binyon. Saturday Review, 1. Febr.)

Exposition de peinture. (Moderne franz. Malerei.) (H. Chervet. Nouvelle Revue, 3.)

Exposition d'art chrétien à Aix-La-Chapelle. (Ciolkowski. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

Perouse et l'Exposition d'Art Ombrien. (A. Gottschewsky, Staryje Gody XII, 07.)

L'Expositon de la Toison d'Or à Bruges. (Flerens Gevaert, Staryje Gody, XII, 07.)

The elgth exhibition of the International Society at the New Gallery. (T. M. W. Studio, 179.)

Te Burlington House Loan Exhibition. (Builder, 3388.) (Bilder v. Hogarth.)

Den jödiske Udstilling. II. Malerioplsningen (Nationaltidende, Kopenhagen, Nr. 11426.)

Den jödiske Udstilling i Industriforeningen (Maler Soya-Jensen: Dannebrog, Kopenhagen, Nr. 5602.)

Chr. Dalsgaard-Udstillingen. (S.[ophus] M[ichaëlis].: Köbenhavn, Kopenhagen, Nr. 23.)

Cottet-Rodin-Zoir-utställningen i Stockholm. (G. Nordensvan. Dagens Nyheter, Stockholm 22/1.)

Kunstforeningens Udstilling. (V. Wanscher. „Politiken“, Kopenhagen, Nr. 12.)

Wystawka Rysunkow i Estampow. (Ausstellung v. Zeichnungen u. Graphik in d. Kaiserl. Akademie d. Künste, St. Petersburg, Jan. 1908.) Petersburg 1908. kl. 8°. 43 S. m. 16 Abb.

2. Sammlungen.

Die Kunsthalle in Hamburg. (Forts.) (G. Kohn. Hamburg. Korresp., 2. 2.)

Amtliche Berichte a. d. Kgl. Kunstsammlungen. Monatl. ersch. Beiblatt z. Jahrb. d. Kgl. Pr. Kstsl. Nr. 4—6. Januar bis März 1908.

Museum für tirolische Volkskunst und Gewerbe. (E. Diez. Österreich. Rundschau, 3.)

The Dublin Gallery of modern art. (Burl. Magaz., 59.)

The catalogue of the pictures in the National Gallery. (J. Weale. Burl. Magaz., 59.)

Ny Carlsberg Glyptoteks Nyerhoervelser. S. M.: Köbenhavn 29. 1 08.)

L'istituzione del Museo Civico di Verona. (Ant. Avena. Madonna Verona, 4.)

A standard for American Collections. (C. J. Holmes. Burl. Magaz., 59.)

Neuerwerbungen d. Berl. National-Galerie. (Cohen. Kunstchronik, 16.)

Die Generaldirektion d. Dresdener Sammlungen. (eod.)

Neuerwerbungen des British Museum. (O. v. Schleinitz. Kunstchronik, 13.)

La donation Octave Homberg au Musée du Louvre. (G. Migeon. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

Collection du Musée de Vilna au Musée Roumiantzeff à Moscou. (La Toison D'Or, XI u. XII, 07.)

Les trésors d'art au Grand Palais de Pavlovsk. (A. Prachoff, Les Trésors d'art en Russie X, XI—XII, 07.)

Collection Prince Youssoupoff à St. Petersbourg. Tableaux de Hubert Robert. (A. Prachoff, Les Trésors d'Art en Russie, X, 07.)

Collection M. P. Botkine à St. Petersburg. Pinturicchio. (A. Prachoff, Les Trésors d'art en Russie, XI u. XII, 07.)

Collection Prince Youssoupoff à St. Petersbourg. Ecole Française: Hubert Robert, A. Ch. Caraffe, H. Vernet, N. T. Charlet, Léopold Robert, P. Délaroche. (A. Prachoff, Les Trésors d'art en Russie, XI u. XII, 07.)

Galerja Miejska we Lwowie. (Führer durch d. Städtische Galerie zu Lemberg.) Lemberg 1907. 8°. 18 S. —.40 h.

Das neue Deutsche Museum in Berlin u. seine Stellung z. d. Provinzial- u. Landes-Museen in Deutschland. (W. Bode. Nat. Ztg., 24. 12.)

Die Generaldirektion der Kgl. sächs. Sammlungen. (K. Kötschau. Museumskunde, 1.)

Mitteil. aus d. Laboratorium d. Kgl. Museen z. Berlin. (F. Rathgen. eod.)

Künstler, Kunsthistoriker u. Museen. (Zur Stuttgarter Galeriefrage.) (K. Kötschau. eod.)

Das Fürstenmuseum in Dresden. (E. v. Ubisch. Museumskunde, 1.)

Wie sollen wir unsere Kunstmuseen organisieren? (A. Langel. Straßb. Post, 26., 27., 28. Jan.)

Elsässer Museumsfragen. (R. Forrer. Straßb. Post, 1. u. 10. Febr.)

Der freie Museumseintritt (in Frankreich). (Zeit, 23, 2.)

3. Sammelschriften. Kunststätten.

Von alter schwäbischer Kunst. (Nachwort z. Vorträgen Weizsäckers. P. S. Stuttg. Neues Tagebl., 22. 2.)

Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence. (E. Bertaux. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

Dons de la famille van Brouckhoven à l'église de Rumpst. (F. Donnet. Ann. de l'Acad. R. d'Archéol. de Belgique, 3—4.)

Sprawozdanie komisji do badaria historji sztuki w Polsce. (Berichte d. Kommission zur Erforschung der Geschichte d. Kunst in Polen.) Heft 1 u. 2 d. VIII. Bd. Krakau 1907. 4°. 268 S. u. 3 Taf. u. 396 Abb. Kr. 30.—. Inhalt: Zwei Goticismen, der Wilnaer u. Krakauer, in d. Architektur u. Goldschmiedekunst u. die Quellen ihrer Eigenart (M. Sokobowski), D. Philipinenkirche in Gostyn (N. Pajzderski), D. Reliquiarium Jasienki im Czartoryski-Muzeum (W. Gorzynski), Ein Ausflug ins Königreich Polen (St. Tomkowicz), Bericht über die 1894 zur Erforschung d. volkstüml. Kunst gemachten Ausflüge (K. u. T. Moklowski).

Florence and Northern Tuscany. By Edward Hutton, author of „The Cities of Umbria". With 32 illustrations of wich 16 are in colour by William Parkinson. Crow 8vo. (Florence et Toscane du Nord, par M. Edward Husson. 8°, avec 32 illustrations (16 coloriées), toile. Fr. 7.50. (R) Methuen.

Fr. Maczynski. Ze starego Krakowa. (Aus d. alten Krakau, Straßen, Tore, Höfe.) Krakau 1908. 4°. 16 S. u. 91 Taf. Kr. 15.—

Fr. Jaworski. „Przewodnik po Lwowie" (Führer durch Lemberg mit Umgegend, Zolkiew u. Podhorce). Lemberg 1908. 16°. 179 S. m. Plan.

Zur Beachtung.

Wir bitten alle Fachgenossen, die in entlegenen Zeitschriften und Zeitungen speziell im Auslande kunstgeschichtliche Beiträge veröffentlichen, im Interesse einer möglichst vollständigen bibliographischen Berichterstattung Mitteilung darüber direkt an Herrn Dr. Paul Ferd. Schmidt, Zehlendorf (Berlin), Charlottenburgerstr. 20, gelangen zu lassen.

DER KUNSTSAMMLER

ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

EIN ELFENBEINWERK DES ALESSANDRO ALGARDI.

Von Christian Scherer.

Durch die gründlichen Untersuchungen Hans Posses[1]) ist unsere Kenntnis von Alessandro Algardis bildhauerischer Tätigkeit großen Stiles, sowie von dem Wesen seiner Kunst im allgemeinen und des Künstlers Verhältnis zu seinem ungleich bedeutenderen und temperamentvolleren Rivalen Bernini erheblich gefördert und bereichert worden. Dagegen fehlt es uns bis jetzt leider immer noch an einer ausreichenden Vorstellung von Algardis Leistungen auf dem Gebiet der Kleinplastik und des Kunstgewerbes. Und doch scheinen, wie wir aus den Nachrichten seiner Biographen Bellori und Passeri schließen können, gerade die Arbeiten dieser Art, die er entworfen und modelliert oder auch selbst in Silber, Erz und Elfenbein ausgeführt hat, einen breiten Raum in Algardis gesamtem Schaffen eingenommen zu haben. Denn sie waren es, die ihn nicht nur am Hofe von Mantua, wohin er 1622 als Zwanzigjähriger berufen war, sowie in der ersten Zeit seiner Übersiedelung nach Rom (1625) fast ausschließlich beschäftigten, sondern die auch später noch während seines ganzen Lebens stets sehr gesucht waren und daher immer wieder gelegentlich in seiner Werkstätte angefertigt wurden.

Leider scheinen die meisten dieser Arbeiten, darunter vor allem auch die, welche in Mantua entstanden waren, schon frühe in alle Winde zerstreut worden oder im Laufe der Zeit verloren gegangen zu sein. Viele — und unter ihnen wohl besonders auch seine Elfenbeinschnitzereien — mögen auch mit ähnlichen Werken von anderer Hand vermischt worden sein und dadurch allmählich den Namen ihres wirklichen Urhebers in Vergessenheit gebracht haben. Das dürfte in erster Linie von jenen „putti" und „crocifissi" gelten, die uns Bellori neben „figurine, teste ed ornamenti" als die hauptsächlichsten Arbeiten dieser Art nennt. Denn gerade diese beiden Gruppen kleinplastischer Kunst haben ja, bei der großen Fülle ihres Materials und einer gewissen äußerlichen Verwandtschaft fast aller dieser Werke unter sich, der Stilkritik von jeher besondere Schwierigkeit bereitet, sobald es sich um eine schärfere Unterscheidung der einzelnen Werke und ihre Zuweisung an bestimmte Meister oder Schulen handelte.

Es beruht daher auf bloßer Vermutung, wenn man einige solche Werke, wie z. B. das schöne Elfenbeinkruzifix in der Reichen Kapelle zu München oder ein anderes, das der Katalog der retrospektiven Kunstgewerbe-Ausstellung zu Brüssel (1888) unter Nr. 1389 verzeichnet, unserem Künstler zuzuweisen versucht hat. Ebenso verhält es sich mit verschiedenen andern Elfenbeinwerken, wie z. B. einem Relief des Parisurteils, das P. Mantz auf einer Ausstellung in Manchester sah[1]), der Elfenbeinstatuette eines David mit dem Haupte Goliaths, die Havard in der Gazette des beaux arts 1883 p. 328 erwähnt, u. a. m. Bei allen diesen Arbeiten wird trotz der Überlieferung und obgleich bei einigen eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit der Kunst des Meisters nicht bestritten werden mag, doch die Urheberschaft Algardis immer mehr oder weniger in Frage bleiben müssen.

Anders verhält es sich mit der hier zum ersten Male vollständig veröffentlichten Pietagruppe[2]), die sich im Besitze des Herrn Dr. P. von Liebermann in Berlin befindet, der mir schon vor Jahren eine Anzahl trefflicher Photographien derselben zur Verfügung gestellt und dann vor einiger Zeit auch Gelegenheit geboten hat, das Werk selbst in seinem Heim besichtigen zu können. Die Gruppe zeigt vor einer von Felsblöcken umrahmten Pforte den am Erdboden liegenden Leichnam Christi, neben dem rechts die trauernd an das Kreuz gelehnte Maria steht, während von links ein Engel mit dem Schweißtuch hinzutritt; oben auf Wolken klagende Putten und Cherubimköpfchen. Sämtliche Figuren sind in meisterhafter Weise in Elfenbein geschnitzt

[1]) Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1905 (Band 26) p. 169 ff und Thieme-Becker, Künstlerlexikon I, p. 281 ff.

[1]) Vergl. Chennevières, Notes d'un compilateur, p. 52 f.

[2]) Der Engel mit dem Schweißtuch und die drei Putten links unten sind bereits in dem obenerwähnten Aufsatz von Posse abgebildet worden.



Pietà von Elfenbein und Ebenholz
Im Besitz des Herrn Dr. Paul von Liebermann in Berlin

und bilden, zusammen mit dem in Ebenholz geschnittenen Hintergrund, ein Ganzes von großer malerischer Wirkung, in dem nur das, ohne Zweifel später, an Stelle des wohl verloren gegangenen ursprünglichen, ergänzte häßliche Kreuz störend wirkt.

Herkunft und Stil weisen in diesem Falle mit Bestimmtheit auf Algardi hin. Das Werk stammt aus dem direkten Besitz der Familie Rospigliosi, in der es stets, auf Grund einer festen, von Geschlecht zu Geschlecht fortgeerbten Überlieferung, für eine Arbeit Alessandro Algardis gegolten hat. Mit dieser Überlieferung stimmt aber auch der Stil der Arbeit durchaus überein; doch brauche ich wohl im einzelnen nicht näher hierauf einzugehen, nachdem schon Posse in dem oben angeführten Aufsatz die hauptsächlichsten Gründe angeführt hat, die laut für Algardis Urheberschaft sprechen. Es ist nicht nur der ganze Geist, der diese Arbeit durchzieht, die Wärme des Ausdrucks und der Empfindung in den Bewegungen und Köpfen der Figuren, die geschickte malerische Gruppierung und vollendete Durchführung der letzteren selbst sowie ihres landschaftlichen Hintergrundes, sondern es sind auch gewisse Einzelheiten, wie z. B. die, bisweilen etwas allzu weitgehende Behandlung nebensächlichen Details, ferner der zeichnerische Schwung der Linie in der Figur des das Schweißtuch haltenden Engels, sowie endlich die auf den Wolken schwebenden Putten, die, worauf Posse mit Recht hinweist, mit denjenigen auf dem berühmten Attilarelief des Künstlers im Stilcharakter so genau übereinstimmen, daß sie nur von Algardis Hand herrühren können. Welcher Künstler außer ihm hätte wohl auch damals, sei es in Rom oder in Italien überhaupt, ein Werk wie dieses schaffen können, das so viel Übung in der Führung des Schnitzmessers und eine solche Geschicklichkeit in der Bearbeitung dieses so heiklen Materials voraussetzt? Man könnte vielleicht an Fiammingo denken, mit dem ja Algardi in gewissem Sinne geistesverwandt und befreundet war, und in der Tat erinnert ja auch die Gestalt der Maria in mancher Hinsicht an ähnliche Werke dieses vlämischen Meisters[1]); allein diese Ähnlichkeit ist doch nur eine äußerliche, die sich wohl hinlänglich durch die gleichmäßige Vorliebe beider Künstler für die Antike und das klassizistische Ideal ihrer Zeit erklärt. Keinesfalls aber wird sie Grund sein dürfen, das Werk etwa Algardi abzusprechen und dem Fiammingo zuzuweisen; vielmehr wird man aus den angegebenen Gründen an Algardis Urheberschaft festhalten müssen und somit vielleicht hoffen dürfen, mit Hilfe dieses Werkes auch noch andere ähnliche Arbeiten des Künstlers in Zukunft feststellen zu können.

[1]) Vergl. des Verfassers Buch „Elfenbeinplastik seit der Renaissance“ p. 33.

8

ALTE INNENRÄUME IN HOLLAND.

Im Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig erscheint gegenwärtig ein Lieferungswerk in beschränkter Ausgabe, das geeignet ist, das architekturgeschichtliche und künstlerische Interesse in hohem Maße zu fesseln und das vor allem auch den Sammlern zur Orientierung in mancher Hinsicht willkommen sein muß. „Die alten Innenräume in Holland“, so heißt die Sammlung, herausgegeben von K. Sluytermann, Professor an der Technischen Hochschule in Delft, bieten in einer bunten Reihe von etwa hundert Blatt den heutigen Zustand der kulturhistorisch wertvollen Milieux, von denen nur die wenigsten weiterhin bekannt sind. Holland hat infolge seiner ununterbrochenen bürgerlichen Tradition noch immer lebendige Beziehungen zur eigenen Vergangenheit, was sich schon in dem äußeren Bild der holländischen Städte dem künstlerischen Sinn offenbart, der an diesen sprechenden Zeichen der Überlieferung den Genius loci ergreifen möchte. Berückend ist der Eindruck der Vorhalle im Haarlemer Rathaus mit der tiefsitzenden altersgebräunten Balkendecke und den fast am Fußboden aufstehenden schwärzlichen Porträts an der geweißten Wand, die in dieser Form unheimlich monumental wirken. Der Vorsaal ist von dem geheimnisvollen Leben der Vergangenheit erfüllt, er bildet die stimmungsvollste Vorbereitung, die den in den folgenden Rathaussälen gesammelten Werken des Haarlemer Meisters Frans Hals gegeben werden konnte. Die sinnlich übersinnliche Atmosphäre der Vergangenheit ist in diesem Gehäuse konzentrierter als etwa in dem für die Geschichte Hollands überaus bedeutsamen Rittersaal des Binnenhof in den Haag, wo jetzt die Generalstaaten tagen, oder etwa in dem Delfter Prinsenhof, wo der Oranier auf der Treppe der mörderischen Kugel erlegen ist. Trotz der geschichtlichen Reminiszenz ist in diesen beiden Räumen der mystische Quell nicht mächtig genug, weil die restaurierende Hand dort zu viel von dem Bestehenden weggenommen und an Stelle des geheimnisvoll umwitterten echten Zustandes der Überlieferung die Totenmaske der sogenannten Restaurierung gesetzt hat. Die jetzige Eisenkonstruktion des Haager Rittersaals gibt nicht



Zimmer aus dem Gebäude der „Ontvang-en Betaalkas", Amsterdam
Verkleinerte Wiedergabe nach „Alte Innenräume in Holland"



Zimmer in der Bierbrauerei „'t Scheepje", Haarlem
Verkleinerte Wiedergabe nach „Alte Innenräume in Holland"

eine Spur von der künstlerischen Machtfülle, die der Saal einstens mit seiner offenen Holzkonstruktion bot, und das Loch, das die Kugel in die Treppenwand des Prinsenhofes bohrte, kann nur naiven Gemütern gruselnde Bewunderung abringen, wenn die geschnitzte Treppe nicht mehr echt ist und an dem ganzen Schauplatz nur mehr das historische Gemengsel heterogener Dinge wahr ist, die in den Vitrinen stehen. Die Blätter der genannten Sammlung haben den enormen Vorzug, daß sie keine Rekonstruktion vergegenwärtigen, sondern den Zustand, den das Kulturleben in verschiedenen Jahrhunderten geschaffen, und der, wie es den Anschein hat, als Dokument fortbesteht. Die Reihe der erschlossenen Interieurs ist bunt und nicht nach Geschichtszahlen oder Stilepochen oder einer sonstigen sachlichen Bestimmung geordnet; trotzdem ist Einheit in der Mannigfaltigkeit, die durch die rassige und lokale Eigenart gegeben ist. Der bürgerliche Genius loci hat alle fremden Einflüsse verarbeitet, die patrizierhaft betonte heimische Physiognomie tritt beherrschend hervor, die den Interieurs von den Holzkonstruktionen der Gotik bis zu den eleganten Erscheinungen der Empirezeit die holländische Marke verleiht. Schon der historischen Seltenheit wegen sei das entzückende Denkmal tektonischer Kunst hervorgehoben, die Decke im Rathaus zu Zierikzee, eine offene Holzdeckenkonstruktion im Spitzbogen, die im Kleinen wenigstens die Schönheit und die Wirkung verkörpert, die in höherem Maße der Rittersaal in den Haag mit seiner weitaus mächtigeren Gewölbespannung einstmals geboten hat. Der Schwerpunkt der überlieferten Räume liegt allerdings in der großen Blütezeit der holländischen Bürgerkultur, die sich in der Kunst der van der Helst, der Rembrandt und der Frans Hals spiegelt. Außer den Rathaussälen schuf jene Zeit der großen holländischen Bürgerkultur eine Gattung von Repräsentationsräumen, die ganz eigenartig sind und in der Überlieferung nirgends vorkommen, als eben in Holland. Es sind die sogenannten Regentenzimmer der öffentlichen Stiftungen für Hospitäler, für Armenfürsorge und für sonstige Institutionen der freien bürgerlichen Initiative, sowie die Gildenzimmer, in denen sich ein guter Teil des Standes- und Machtbewußtseins innerhalb der autonomen Städteverfassung ausprägte, der in den entscheidenden Zeiten das höfische Vorbild gefehlt hatte. Diese Regenten und Regentinnen, die Offiziere und Vorstände der Gilden waren die Konsumenten, die für die Kunst in Betracht kamen, und sie waren die Träger jener aristokratischen Kunst des Porträts, das in der holländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts einen ungewöhnlich breiten Raum eingenommen hat, allerdings bestimmt von dem Geschmack und den mehr oder weniger gewöhnlichen Neigungen des bürgerlichen Bestellers. In den Regenten- und Gildenzimmern prangten die Gilden- und Schützenstücke an der weißen Wand über dem marmornen Kamin, bis zur Balkendecke ragend, wo sie nicht nur ihren koloristischen Eigenschaften gemäß, sondern auch hinsichtlich ihrer Proportion und der architektonischen Bestimmung eine künstlerische Funktion zu erfüllen hatten. Auf weiß und schwarz bis schwarzbraun waren die Räume gestimmt, in denen die Gemälde den farbigen Akzent bildeten, dessen Stärke das Temperament des Künstlers bestimmte. Wie anders noch als in der Anhäufung in den Haarlemer Rathausräumen wirkte hier in dem Regentinnenzimmer das Alterswerk des Frans Hals. Zwar ist an den Altfrauenbildnissen seiner Spätzeit nicht mehr der helle seidenweiche Glanz da, wie in den Bildern seiner besten Zeit; nicht in kräftigen Pinselstrichen sind diese Porträts hingesetzt, sondern fast unsicher getupft in breiten Flocken, rührend anzusehen in der scheinbaren Hilflosigkeit und interessant wie ein neues Experiment, fast impressionistisch modern und im wesentlichen aus einem Dreifarbenakkord gebaut, einem Schwarz von Hintergrund und Gewändern, einem duftigen Weiß der spanischen Halskrause, und einem zarten Altrot, das auf den Wangen der alten Weiber glüht, die durch die Noblesse der Künstlerhand liebenswert erscheinen. Aber außer diesen Räumen, die im wesentlichen durchaus übereinstimmende Züge aufweisen, wollen wir die Wohnräume der vornehmen Patrizier des 16. 17. und 18. Jahrhunderts kennen lernen, die verschlossener waren, als jene offiziellen Interieurs, die mehr dem öffentlichen Leben und seinen Institutionen dienten. In dieser Hinsicht bietet die Sammlung die interessantesten Aufschlüsse, indem sie die holländische Abart der von Frankreich vornehmlich bestimmten verfeinerten Lebensweise und Wohnungskunst erschließt, die mit schwerem Schnitzwerk, Bildteppichen und kostbaren Tapeten ausgestatteten Wohnzimmer auf den Schlössern und in den reichen Stadthäusern, die mit der alten strengen Tradition das Gesetz der rhythmischen Proportion gemeinsam haben, die für alle Größenverhältnisse des Raumes und der Flächen, einschließlich der Bilder und Wandbespannungen, des Kaminaufbaues usw. verbindlich ist. Diese strenge Rhythmik der Innenarchitektur ist der hervorragendste Wesenszug, der die ganze Reihe der Interieurs aller Epochen in Holland

einheitlich bestimmt bis zu jener verhältnismäßig sehr jungen Vergangenheit des Empire, das jene Strenge selbst wieder aus eigener Logik betont. So haben auch jene klassizistischen Erscheinungen der Wohnungskultur, die wie alle großen Stilmerkmale international waren, ihre eigene nationale Note bekommen, die sie mit der älteren Überlieferung in Einklang setzt, und dem fremden Besucher sofort als ein Besonderes auffällt, sei es nun, daß wir die Empireformen auf unseren Spaziergängen in den holländischen Straßen, in den Türoberlichten oder in den farbig behandelten Friesfeldern der Backsteinhäuser mit angenehmer Verwunderung wahrnehmen oder einen jener köstlichen Torblicke erhaschen ins Innere der lang nach dem rückwärtigen Garten gezogenen Hausflure, die mit weißem Marmor getäfelt sind und in unerschöpflicher Vielgestaltigkeit stilisierte Buketten in vertieft eingelassenen Reliefvasen als Supraporten zu den Türen links und rechts tragen, oder einen weiß und gold abgestimmten Raum betreten, darin die Lünettenbilder die wohldiszipliniertén farbigen Leitpunkte bilden und für die Harmonie der Verhältnisse ebenso unverbrüchlich sind, wie die Bilder der altholländischen Meister in den Räumen der früheren von anderen Kunstidealen beherrschten Jahrhunderte bis zurück in die Zeit, die als Legende im Haarlemer und im Zierikzeer Rathaussaal nachklingt. In Holland ist auch das Tote lebendig, und die Vergangenheit steht uns dort näher als sonst wo. Indes — neben diesen rein ästhetischen Vorzügen die allgemein zur künstlerischen Betrachtung stimmen, liegt der Wert dieser Publikation für den Sammler in dem geschlossenen Eindruck, den das, was heute in der Hauptsache Museumsinhalt geworden ist, im lebendigen Rahmen seiner Zeit gemacht hat und gerade diesen Interieurs, seien es Küchen, Salons, Eßzimmer oder Koridore, mit ihren prächtigen alten Möbeln, ihren Delfter Fayencen, kunstvoll gedrehten Leuchtern und köstlichen Schnitzereien ist jener anheimelnde Duft eigen, der uns so eindringlich ebenfalls in der modernen Kunstkammer umfängt. Aber auch das Detail wirkt lehrreich wie es die hier in stark verkleinertem Maßstab als Probe beigegebenen Illustrationen verdeutlichen sollen. Joseph Aug. Lux.

DER KUNSTMARKT

BERLIN

Auf dem *Berliner Kunstmarkt* gab es auch in diesem Monat wenig von Wichtigkeit; das Beste war die Versteigerung der Miniaturen aus dem Nachlaß der Gräfin Clotilde Lottum bei Lepke am 18. Febr. u. ff.: das Resultat war ein ganz erstaunlich sprunghaftes und ungleiches, was sich vielleicht mit den für deutsche Sammler etwas ungewohnten Objekten erklären läßt. Die Preise für ein Bildnis der Prinzessin Charlotte von Preußen, das der berühmte schlesische Miniaturist Schmeidler, wohl 1813, gemalt hatte, (4100 M.) und für das Bildnis des Aug. Bon. Jos. Robespierre (1275 M.) standen in gar keinem Verhältnis zu den Angeboten der übrigen; es ist auch nicht recht klar, ob dort der Name Schmeidler oder die dargestellte Prinzessin, ob hier das Schild „Robespierre" oder der Maler Chatillon mehr zog. Jedenfalls gab es unter den übrigen Miniaturen Werke, welche an Schönheit der Malerei und an Berühmtheit der dargestellten Person den beiden erwähnten nichts weniger als nachstanden. Und doch erzielte z. B. das feine Bildchen der Duchesse de Polignac (Kat. Nr. 38) nur 100 M., eine gute Genreszene nach Boucher, pikanter Art (K. N. 26), gar nur 50 M., eine vorzügliche Venus am Wasser (K. N. 98) 72 M. usf. Eine Aufzählung auch nur der bedeutenderen Stücke gestattet der beschränkte Raum nicht; zwischen den beiden Extremen, die eben zur Sprache kamen, bewegte sich der Preis der besseren Werkchen meist zwischen 100 bis 500 M., das Gros sank aber beträchtlich unter 100, sogar bis zu 10 M. herab, namentlich am zweiten Versteigerungstage, der Stücke geringeren Ranges zum Vorschein brachte. Am dritten Tage wurden kunstgewerbliche Arbeiten aus derselben Sammlung versteigert, meist Silberarbeiten und Berliner Porzellanfiguren; die erzielten Preise waren zumeist sehr erschwinglich. Höher bewertet wurde eigentlich nur eine fein gearbeitete goldene Dose der Rokokozeit mit frei gearbeiteten Blumen auf dem Schildpattdeckel: 350 M. Die überwiegende Mehrzahl der Preise bewegte sich von 20—60 M.

Bei der Gemäldeauktion, die am 3. März stattfand, wurde die stattliche Summe von insgesamt 61398 M. erzielt; erstaunlich, wenn man damit die Qualität der Ware verglich, die überwiegend aus jenen Bildern bestand, welche die Grenze der Mittelmäßigkeit zu überschreiten sich scheuen. Allerdings befanden sich auch vorzügliche Sachen darunter, welche die besten Preise erhielten: eine Landschaft von Calame (3470 M.), ein guter Oswald Achenbach (2500 M.), zwei kleine Landschaften von J. F. Millet (1330 und 1700 M.); auch die Preise für Landschaften von Eduard Hildebrandt (700 und 985 M.) und von Stanislaus v. Kalckreuth (970 und 500 M.) schienen die steigende Wertschätzung zu be-

kunden, welche diese älteren Meister seit der Jahrhundertausstellung erfahren. Dagegen wurden die einzigen modernen Künstler von Rang, die vertreten waren, auffallend gering taxiert: ein Leistikow 320 M., eine vorzügliche Landschaft des Münchners Franz Hoch (dessen Qualität hier unbekannt scheint) gar nur 255 M.! Dafür wurden Genrebildchen von der beliebten Art, süßliche Mädchenköpfe und peinlich ausgeführte Interieurs durchweg mit stattlichen Preisen bedacht: N. Sichel errang Preise von 410 bis 700 M.; Köpfe von Gabriel Max kamen auf 1330 und 1530 M.; ein Genrebild von Herm. Kaulbach 1310 M.; ein gut durchgeführtes Rührstückclein von A. Rotta („Der kranke Freund") 1470 M.; ein Interieur von M. Gaisser 1520 M.; ein Kardinal (sehr beliebt!) von Pablo Salinas 1300 M.; Genre von A. Schröder 810 M., von Rich. Linderum 930 M., von Quadrone 1350 M., ein Interieur mit Geistlichen von J. Gallegas gar 3300 M., den zweithöchsten Preis. Weniger hoch wurden Landschaften bezahlt; doch kam es auch hier bis zu 1060 M. (Gewitterlandschaft von A. Lucas). S.

KÖLN

Am 30. und 31. März gelangen bei J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) eine Reihe hervorragender Gemälde neuzeitiger Meister zum Verkauf, die unter anderem aus dem Nachlasse des zu Düsseldorf verstorbenen Kunstmalers Prof. Alb. Baur stammen. Dem entsprechend liegt der Schwerpunkt der Sammlung in den Arbeiten der Düsseldorfer Schule mit Werken von Andreas und Oswald Achenbach, E. Anders, Baur, Gebhardt, Gehrts, Jutz, Kröner, H. Lassen, Lessing, Carl Sohn, Schreuer u. a.

Bei der gleichen Firma findet sodann am 6. April und folgenden Tagen die Versteigerung einer Japan- und China-Sammlung aus dem Besitze des Herrn Dr. Bretschneider, Wien, und anderer statt. Der illustrierte Katalog weist in erster Linie Arbeiten der Kleinkunst auf, so eine Sammlung von ca. 60 Inros, viele Netzkes, Schwertzieraten, Arbeiten in Stein, Elfenbein, Porzellan und Lack, unter letzteren ein künstlerisch hervorragendes Schreibpültchen. Ein besonderes Interesse verdienen noch die Farbendrucke, bei denen namentlich die guten Meister wie Utamaro und Sharabu reich vertreten sind.

Am 27. April bringt die gleiche Firma noch die bekannte China-Sammlung des Generalleutnant Cholodowski, Odessa, zum Verkauf. Die bedeutende Sammlung enthält eine Reihe erstklassiger Stücke. Der reich ausgestattete Katalog notiert eine vielseitige Sammlung von Porzellanen, darunter Formstücke mit einfarbiger Bemalung, Arbeiten mit reliefiertem Dekor und mit figürlicher, landschaftlicher oder Blumenbemalung. Ferner verdient eine besondere Aufmerksamkeit der Sammler die Abteilung der Arbeiten in Stein, die Bronzen, Emailarbeiten, Lackarbeiten usw.

LEIPZIG

Eine reichhaltige Auktionswoche steht bei dem Auktions-Institut von C. G. Boerner in Leipzig vom 5. bis 9. Mai bevor. Von den ausgegebenen reich illustrierten Katalogen verzeichnet der erste, der mit 21 Lichtdrucktafeln geschmückt ist, die berühmte Handzeichnungs-Sammlung des vor einem halben Jahr verstorbenen Kunstsammlers Eduard Cichorius, dessen Sammeltätigkeit bis in die 50er Jahre des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Als intimer Freund Ludwig Richters hat er wohl die kostbarste Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen Ludwig Richters zusammengebracht, die in Privatbesitz existieren dürfte. In nicht weniger als 250 Nummern bietet diese Sammlung in chronologischer Ordnung beschrieben, ein reiches biographisches und ikonographisches Material. Eine orientierende Vorrede macht den Katalog zu einem wertvollen Werk der Ludwig Richter-Literatur. Eine ganze Reihe bekannter Hauptwerke des Meisters „Kinder-Symphonie", „Kunst bringt Gunst", „Weihnachten vom Turm gebinsen", sind in Lichtdrucken beigegeben.

Die 2. Abteilung der Sammlung verzeichnet prachtvolle Blätter eines Chodowiecki, Genelli, Joseph Anton Koch, Friedrich Preller, Schnorr von Carolsfeld, Schwindt und vieler anderen großen Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Auch in dieser Sammlung finden sich Kabinetts-Stücke wie sie heute wohl nur noch in öffentlichen Sammlungen vorkommen.

Die 3. Abteilung des Kataloges bringt die Niederländer Zeichnungen der Sammlung und auch hier begegnen wir einer gewählten Zusammenstellung bester Namen. Daß dies nicht bloß Namen, sondern auch ausgesucht schöne und wertvolle Blätter sind, zeigen bereits die Abbildungen des Kataloges, in denen einige 30 holländische Zeichnungen in Autotypie oder Lichtdruck beigegeben sind: Cuyp, Doomer, Ostade, Rembrandt, Ruysdael, um einige Hauptnamen zu nennen, zum Teil berühmte und bekannte Blätter.

Im Anschluß an diese Auktion wird eine Kupferstichauktion alter Meister aus schlesischem Privatbesitz versteigert, aus der besonders ein Dutzend Stiche Albrecht Dürers hervorzuheben sind, die in ihrer Qualität einzigartig zu sein scheinen und von denen der Katalog gleichfalls Abbildungen enthält: „Melancholie“ und „Hieronymus“ in frühesten Abdrücken mit breiten Rändern, das reizende „Weihnachten“ von Dürer, in einem unübertrefflich schönen Abdruck, besonders aber die Kupferstichfolge „Passion“ in einem einzigartigen ursprünglichen Exemplar, in dem sie als Gebetbuch mit Papier durchschossen und mit handbreiten Papierrändern der Stiche gebunden war. Dies Gebetbuch stammt aus dem Besitze des Kurfürsten Friedrich des Weisen. Auch unter den Holzschnitten Dürers finden sich eine Anzahl Raritäten und mancher ungewöhnliche Druck.

Zum Schluß versteigert die Firma die große wertvolle Autographen-Sammlung eines bekannten Wiener Musikhistorikers, deren Hauptschätze vollständige Musik-Manuskripte der Klassiker bilden; es sind kostbare Stücke von Beethoven, Haydn, Schubert und Schumann und vielen anderen zu nennen. Von Brahms findet sich eine ganze kleine Sammlung von Manuskripten und Briefen, desgleichen von Mendelssohn. Einige dieser kostbaren Stücke stammen aus dem Joseph Joachimschen Nachlaß. Unter den Klassikern der Literatur zeichnen sich Goethe und Schiller durch besonders kostbare Stücke aus. Auch dieser Katalog ist mit schönen Faksimiles seiner Hauptnummern ausgestattet.

Die reich illustrierten Kataloge werden zum Preise von M. 3.—, M. 1.— und M. 2.— von der Firma C. G. Boerner in Leipzig versandt.

8

MÜNCHEN

Die einzige größere Veranstaltung, die der *Münchener Kunstmarkt* während der Saison morte zu bieten hatte, war am 18. Februar in der Galerie Helbing die Versteigerung zahlreicher Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schwarzkunstblätter und Farbstiche des XV. bis XVIII. Jahrhunderts sowie einiger wenig bedeutender Handzeichnungen, unter welchen diejenige eines unbekannten deutschen Meisters aus dem 16. Jahrhundert am meisten begehrt ward. Es ist eine Tusch- und Federzeichnung auf schwarzem Grund mit Rot und Gold gehöht, die eine vasenförmige, reich ornamentierte Henkelkanne darstellt. Unter den zahlreichen Blättern von Dürer erreichten die Melancholie mit 1300 Mk. und Adam und Eva mit 1100 Mk., ein guter Abdruck von Ritter, Tod und Teufel mit 350 Mk. verhältnismäßig hohe Preise. Gut vertreten waren ferner Richard Earlour (Stillleben, Blumenstücke, 160—245), Hodges, Thouvenin und Vidal, ferner Paul Rembrandt, dessen Petrus und Johannes an der Tempelpforte 240 Mk. erzielte. Am darauffolgenden Tage kamen Originalradierungen, Lithographien und Zeichnungen moderner Meister zum Ausruf. Hier war eine der seltenen Radierungen von Corot „les environs de Rome“ zu sehen, die für den geringen Preis von 91 Mk. als guter Kauf abging. Greiner und Klinger (Dorflandschaft, 480 Mk.), Liebermann und Leibl, Millet und Tissot, Seymour Haden und besonders Whistler blieben in bezug auf die Preise in der gewohnten Höhe. Eine vorzügliche Zeichnung von Leibl, Bauernmädchen in der Stube, wurde für 370 Mk., ein Geizhals von Knaus für 260 Mk. verkauft.

Am 10. März wurden Antiquitäten und Einrichtungsgegenstände, dann einige Ölgemälde und Stiche, unter denen sich Dresdener Prospekte von Canaletto befinden, aus dem Besitz der Baronin Gasser versteigert. Die wichtigste Auktion, die wir hier zunächst zu erwarten haben, findet am 9. April statt, wo ebenfalls bei Helbing ausschließlich Zeichnungen von Spitzweg unter den Hammer kommen werden.

Vom nächsten Hefte an sollen an dieser Stelle auch die Neuerwerbungen der größeren Kunsthändler, der Firmen Böhler, Bernheimer, Drey usw. usw., zur Mitteilung gelangen.

—u—

8

AMSTERDAM

Auch in Holland war in diesem Winter wie überall die amerikanische Krise nicht ohne hemmenden Einfluß auf die Regsamkeit des Kunstmarktes. Nach dem gänzlich toten Januar setzte erst gegen Ende des Februar langsam die neue Saison wieder ein. Bei J. Schulman wurde am 24./25. die Münzen- und Medaillensammlung Jhr. H. M. Speelman versteigert, von der besonders die Münzen aus Niederländisch-Indien interessierten.

Unter der Direktion der Firma Roos & Co. fand am 25./26. desselben Monats eine Auktion von rund 300 modernen Gemälden statt (Nachlaß R. G. Graadt van Roggen, Nymwegen und Fräulein G. H. Matthyssen, Amsterdam). Die höchsten Preise wurden bezahlt für Nr. 109, Jacob Maris, Dämmerung (3400 fl.), Nr. 30, Joh. Bosboom, Lux in Tenebris (Ansicht des Chores der hl. Jacobuskirche in Antwerpen)

(3300 fl.), Nr. 133, Willem Roelofs (2100 fl.), Nr. 87, Klinkenberg (1400 fl.), Nr. 149, v. d. Sande Bakhuijsen (1350 fl.) und Nr. 34, du Chattel (1120 fl.).

Von den Märzversteigerungen war die bei Roos & Co. gleich zu Anfang des Monats, am 3., abgehaltene in erster Linie bemerkenswert wegen der 61 Aquarelle von J. H. Weißenbruch aus dem Nachlasse des Künstlers. Es waren Landschaftsstudien mit einfachen holländischen Motiven, aber erfüllt von dunstiger Atmosphäre, die gerade Weißenbruch besonders zart wiederzugeben verstand. Die interessante Serie erzielte 6011 fl. Der andere Teil dieser Auktion umfaßte die reichhaltige Aquarellensammlung G. de Kruyff van Dorssen, in der — oft mit mehreren Stücken — vertreten waren: Apol, Blommers, de Bock, Bosboom, du Chattel, Eereiman, van Essen, Jozef Israëls, Jongkind, Willem Maris, H. W. Mesdag, A. Neuhuys, Roelofs, Weißenbruch u. v. a. Von diesen Blättern wurde eine Landschaft von Weißenbruch, Nr. 184, mit 2025 fl. am teuersten bezahlt. Ein wunderschönes Kircheninterieur von Joh. Bosboom (Nr. 75) stieg auf 1150 fl., Israëls brachte 630 (Nr. 111), 500 (Nr. 110) und 470 fl. (Nr. 109). Die übrigen Preise waren niedriger.

Die großen und interessantesten Auktionen finden aber erst später statt. Am 13. bis 15. April versteigert R. W. P. de Vries alte Handzeichnungen der holländischen und anderer Schulen, neben Stichen und Radierungen. Nicht lange Zeit darauf, am 28. April, kommt bei Fred. Muller & Co. eine große Sammlung altholländischer Gemälde unter den Hammer, darunter Werke von Averkamp, van Beyeern, Dusart, van Goyen, de Keyser, J. M. Molenaer, Sal. v. Ruysdael, de Vlieger u. a. Unter Leitung derselben Firma werden am 12. Mai moderne holländische Gemälde nebst einer schönen Sammlung von Aquarellen versteigert. Und für den 1. bis 3. Juni wird, auch von Fred. Muller & Co., die Auktion einer reichhaltigen Sammlung alter Handzeichnungen aus verschiedenem Besitze (H. C. Dubois, Haag, C. G. V. Schöffer, Amsterdam, Jacobi, Haag, u. a.) angekündigt. Darunter sollen sich einige 10 Zeichnungen von Rembrandt, ferner Blätter von Dürer, Aldegrever, Lucas van Leiden, Jan Swart van Groningen, Cornelis van Oostsanen, van Goyen, Ostade, Backhuysen, Hoogstraten usw. befinden.

Nach Erscheinen der Kataloge wird auf Einzelheiten wohl noch zurückzukommen sein. F.

PARIS, FEBRUAR 1908

Nach der fast vollkommenen Stille des Monats Januar beginnt sich der Markt allmählich wieder zu beleben. Wenn auch keine Verkäufe von allererster Bedeutung stattgefunden haben, so sind doch in der am 14. Februar unter den Hammer gekommenen Gemälde-Sammlung Albert und in einer am 17. und 18. Februar versteigerten Sammlung von Vitrinengegenständen eine Reihe bemerkenswerter Stücke auf den Markt gekommen. Folgende während des Monats erzielte Preise verdienen notiert zu werden: Alte Drucke, am 30. Januar: Helman, der galante Gärtner, (vor der Widmung) 820 fs. — Boilly, die Grimassen, 100 Tafeln 980 fs. — Claude Lorrain, liber veritatis ed. Earlom 1100 fs. — Helman, le roman dangereux (av. l. l.) 900 fs. — am 4. Februar Sammlung J . . .: Carle van Loo, David u. Bathseba (104 : 86) 10100 fs. — am 6. Februar: Albert Cuyp, Porträt Philipps IV. v. Spanien (?) (158 : 103). 3650 fs. — Angeblich Elias Portrait eines Edelmanns (122 : 90) 3100 fs. — Angeblich Lawrence, Porträt des Twyritt Drake (76 : 63) 4000 fr. — Morland, l'heure de l'avoine (105 : 133) 4200 fr. — (?) Jan Steen: der Schulmeister (73 : 61) 1955 fs. — Deutsche Schule (XVI. Jhdt.) Porträt eines Gelehrten (80 : 55) 660 fs. — Französische Schule (XVIIIe) Hofdame (92 : 72) 5100 fs. — Zeichnungen am 7. Februar: Boucher, Frau und Kind, zwei Z. (30 : 22) 1530 fs. — Alte Bilder am 8. Februar: Spanische Schule, acht Panneaux, primitive auf Holz, Heiligenlegenden: 7440 fs. — Angeblich Rottenhammer, Dianens Ruhe (64 : 49) 400 fr. — 14. Februar Sammlung Albert. Moderne Bilder: Chaplin, die junge Künstlerin, (23 : 16) 1020 fs. — Diaz, ländliches Frühstück (24 : 32) 1400 fs. — Veyrassat, die Tränke (27 : 35) 2680 fs. — Alte Bilder: J. H. Fragonard, die Liebe, oval (54 : 45) 12000 fs. — Louis Moreau, Landschaft (20 : 38) 3000 fs. — Hubert Robert, der Ziehbrunnen (35 : 46) 5000 fs. — Hubert Robert, die Quelle (32 : 40) 11100 fs. — derselbe, die Terrasse (24 : 38) 3650 fs. — Schall, Junge Frau in Interieur (33 : 24) 6600 fs. — Schütz, Rheinlandschaft (20 : 25) 500 fs. — David Teniers, Kirmeß (26 : 37) 2910 fs. — 2 Farbendrucke nach Fragonard von Janinet (Liebe und Torheit) 1310 fs. Gesamtergebnis: 93770 fs. — 18. Februar: Moderne Bilder: Boudin, Marine, Sonnenuntergang (48 : 35) 880 fs. — Corot, Neapel (36 : 18) 1000 fs. — Am 3., 4. und 5. Februar: Versteigerung der Büchersammlung Werlé durch Me Lair Dubreuil, Gesamtergebnis

176070 fs. — Am 10. Februar altes Porzellan: Berlin, Teeservice für 2 Personen, farbig bemalt 370 fs. — Frankenthal, Zuckerdose camaïeu, Blumen und griechisches Ornament, 400 fs. — Nymphenburg, 5 Teller mit durchbrochenem Rande, farbig bemalt, 320 fs. — Meißen, für verschiedene Gruppen von Kompottschalen wurden erzielt: 250 fs. (für 3); 238 fs. (4); 305 fs. (4); 350 fs. (7); 225 fs. (2); 300 fs. (12); 465 fs. (4); 57 Teller durchbrochen, mit verschiedener Bemalung, 5250 fs. 4 verzierte Körbchen 1210 fs. — 2 Kindergruppen, die Jahreszeiten darstellend, 6050 fs. Sammlung X . . Bibelots am 17. und 18. Februar: Meißen, Porzellandose, Goldmontierung, 540 fs. — Taschenuhr, reichverziert, englische Arbeit XVIIIe, 1105 fs. — bauchiges Fläschchen, englisch, goldmontiertes Glas, XVIIIe, englisch, 3420 fs. — Necessaire, ähnliche Arbeit und Herkunft 3400 fs. — Gesamtergebnis 90000 fs. — Münzen. Sammlung Hauët. 24. bis 26. Februar (Boudin) Gesamtertrag 27698 fs. Goldmünze Theodebert I. 534—548, Metz 640 fs. — Moderne Bilder. 26. Februar (Lair Dubreuil) Gesamtertrag 22 798 fs. 16. Gros, Franz I. u. Karl V. in St. Denis (56 : 36) 800 fs. 17. Ingres, Haremsinneres (36 : 28), 6100 fs. 23. Réné Ménard, Abenddämmerung (172 : 138), 1500 fs. 41. Vollon, Fischerboote (40 : 62), 1355 fs. Aquarelle: Géricault, Medusenfloß 255 fs. — Sammlung Lemaire. 24./25. Februar (Lair Dubreuil & Heliot.) China-Kunstgewerbe. Gesamtertrag 38 867 fs. R. A. M.

LONDON

Einige kleine Anzeichen scheinen darauf hinzudeuten, daß auf dem Kunstmarkt wieder etwas bessere Zeiten einziehen. Nicht nur sind im vergangenen Monat in den verschiedenen Ausstellungen eine überraschend große Zahl Bilder verkauft worden, sondern auch die Auktionsresultate beweisen, daß wieder mehr flüssiges Geld zum Erwerb von Kunstschätzen zur Verfügung steht. Freilich allzuviel Bedeutendes wurde nicht angeboten. Von weiterem Interesse waren eigentlich nur die Christie-Verkäufe am 8. und 12. Februar, die Bilder des Herzogs von Sutherland und einige Dürerblätter sowie altenglische Mezzotintos umfaßten. Der Sutherlandverkauf war gesellschaftlich ein Ereignis ersten Ranges: eine Fülle vornehmer Beschauer drängte sich zu ihrer Besichtigung, gab es doch eine ganze Reihe von Porträts, so von Thomas Lawrence etc., die der Porträtierten wegen in diesen Kreisen Interesse finden mußten. Künstlerisch aber brachte der Verkauf nicht allzuviel. Bestanden doch die Bilder aus solchen, die der Herzog los werden wollte, um in seiner Galerie mehr Raum zu gewinnen. Eine Überraschung bot nur ein großes Reiterbild van Dycks, das so verdorben war, daß des Meisters eigne Hand sich kaum heraus lesen ließ. Mr. Partridge kaufte es schließlich nach eifrigem Bieten für 2100 Gs. Das Bild, das aus der Genueserzeit des Meisters zu stammen scheint, war in der Grosvenor Gallery im Jahre 1886—87 zu sehen gewesen. Lawrences Porträt der Herzogin von Norfolk, von dem man seiner historischen Bedeutung wegen über zweitausend Gs. erwartet hatte, wurde von Mr. Cohen für nur 820 Gs. erstanden. Von Bedeutung war dann noch ein Guercino, „der heilige Gregorius“, dessen Ankauf für die National Gallery man gern gesehen hätte. Dies Bild ging für 350 Gs. in den Besitz eines Privatsammlers über. Die ganze Sammlung von über hundert Bildern brachte nur £ 7645, unter den obwaltenden Umständen eine recht anständige Summe. Von den 17 am 12. Februar ausgebotenen Dürerblättern brachte eine „Melancholie“ 78 Gs. (in 1901 ein gleiches Blatt £ 62 und £ 72). Messrs. Colnaghi, die Käufer der „Melancholie“, erstanden ebenfalls eine „Geburt“ (B. 2) für 27 Gs. Am selben Tage wurden einige hohe Preise für englische Mezzotintos erreicht; so 155 Gs. für „Jane, Countess of Harrington and Children“ und „Lady Smyth and Children“ von Bartolozzi nach Reynolds und 130 Gs. für zwei Hoppner-Stücke. Auch einige Radierungen des modernen Meisters D. Y. Cameron erreichten hohe Preise bis zu 40 Gs. Von dem Fallen der Preise einstiger Lieblinge gab der Verkauf der Bilder des verstorbenen Charles Halford ein gutes Beispiel. Er hatte 1866 für eine Rosa Bonheur „Bauern und Schafe“ 600 Gs. bezahlt. Jetzt wurde das Bild um 340 Gs. verkauft. Für Aquarelle seines geliebten Akademikers Dobson hatte Mr. Halford früher Preise über 100 Gs. bezahlt. Er war ein Mann, der gern erprobte, wie der Wind auf dem Kunstmarkte ging. So sandte er zum Beispiel ein Bild jenes Dobson 1876 auf die Auktion. Es brachte 130 Gs.; dieselbe Summe 1881; 1890 nur noch £ 65, und heuer nur 9½ Gs.! Wahrlich, ein Menetekel für Käufer akademischer Bilder. Ein kleiner Israels brachte es auf der gleichen Auktion zu £ 325.10. Die für die nächsten Wochen bisher angekündigten Verkäufe sind von keiner besonderen Bedeutng. Man wird wohl wieder den Mai für solche abwarten müssen. F.

NEUE KATALOGE:

Julius Bard, Berlin W 15, Ludwigskirchpl. 7. Jahreskatalog 1907. (U. a. einige Kunstpublikationen.)

C. G. Boerner, Leipzig, Nürnberger Str. 44. Katalog XC. Handzeichnungssammlung Eduard Gichorius. — Katalog einer Sammlung von Kupferstichen alter Meister. — Katalog einer Autographensammlung aus Wiener Besitz.

C. M. van Gogh, Kunsthandel, Kneuterdijk 16. Den Haag-Holland. Katalog 1. Handzeichnungen alter Meister, 1—75.

J. M. Heberle, Köln. Katalog der China-Sammlung Sr. Exzellenz des Generalleutnants N. J. Cholodowski, Odessa.

K. W. Hiersemann, Leipzig, Königsstr. 3, Katalog 342. Buchgewerbe. (Handschriftenwesen. Buchdruck, Buchausstattung, Einband.)

Schuster u. Bufleb, Berlin W 30, Nollendorfstr. 31/2. Almanach für Architektur, Kunst und Kunstgewerbe 1908. (Bücher und Publikationen alter und neuer Kunst.)

Fratelli Alinari in Florenz veröffentlichen einen Katalog neuer Aufnahmen aus Griechenland. Voran stehen natürlich die Photographien aus dem Nationalmuseum von Athen (305 Nummern); dann folgen Ansichten von Athen und der Akropolis und Aufnahmen aus dem Akropolis-Museum. Des weiteren besonders: Daphni (hauptsächlich Mosaiken des 11. Jahrh. in der Kirche), Delphi (87 Nummern), Eleusis und Olympia (70 Nummern).

KUNSTBÖRSE

In dieser Rubrik kostet die viergespaltene Nonpareillezeile nur 25 Pf. Wir bitten alle Sammler, Kunst- und Antiquitätenhändler, Antiquare usw. recht reichlich von dieser Vergünstigung Gebrauch zu machen.

Gesuchtes		Angebotenes
P. H. Beyer & Sohn, Leipzig. Kunsthalle. **Klinger,** Vom Tode II. Radierte Skizz. An d. Schönheit. **Greiner,** Ganymed. An Max Klinger. La Civetta. Alles Stauffer-Bern.	**Wilhelm Abels, Köln a. Rh.,** Kunsthandlung. **Graphische Blätter usw.** v. Leibl, Max Klinger, H. Boehle, v. Fürstenberg.	**P. H. Beyer & Sohn,** Leipzig. Kunsthalle. **Klinger,** Brahmsphantasie, tadellos. Exempl. **Leibl,** 11 Radier., 9 Japan signiert. Luxusausgabe in Mappe. **Holbein,** Handzchn., 2 Bde. **Pan,** Jahrgang I V. Tadellos. Exempl. **Greiner,** V. Weibe, cplt. 5 Bl.

AUKTIONSKALENDER

März 16.—20.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Münzen- und Medaillen-Kabinett d. Herrn H. Kuipers v. Leeuwarden.
23.—28.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Bibliothek der Herren Dr. jur. M. H. 's Jacob, Dr. jur. C. G. von Reeken, Rechtsanwalt W. K. van der Breggen und der höheren Realschule „Noorthey" in Voorschoten.
25. u. 26.	**Aachen.** Anton Creutzer. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen alter und moderner Meister sowie Nachlaß von Wilh. Sohn-Düsseldorf.
30.	**Frankfurt a. M.** Ad. Heß Nachf. Poln. Münzen, Slg. Kubicki.
30. u. 31.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Gemälde alter und neuzeitiger Meister. Nachlaß Prof. Bauer-Düsseldorf.
April 1. u. 2.	**Haag.** van Stockums Ant. Kupferstiche, Portr., Städteans., Handzchn.
6.	**Wien.** *Friedr. Schwarz. Gem. mod. Meister. Nachlaß J. M. Kohn, Wien.
6.—10.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Japan- u. Chinasammlung. Kuriositäten aus dem Besitz Dr. E. Bretschneider-Wien.
6.—10.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Alte Handzch. u. Kupferstiche, Portr., geneal. Dokum., Büch. üb. Geschichte Topograph. u. niederl. Städte, Dörfer, Schlösser usw.
April 7.	**München.** Hugo Helbing. Ölgemälde mod. Meister (Lier, Spitzweg, Leibl u. a.).
7.	**München.** *Hugo Helbing. Ölgem. u. Aquarelle hervorrag. mod. Meist. Slg. F. Kalister †, Triest.
7.	**Kiel.** Rob. Cordes. Nachlaß Stickel. Gemälde, Stiche, Kunstgegenstände.
7. u. f. Tage.	**Amsterdam.** J. Schulman in „De Brakke Grond". Antiquitäten, Kuriositäten, alte und moderne Gemälde aus versch. Nachlaßschaften.
8.	**München.** Hugo Helbing. Handzeichn. und Aquarelle erster Meister u. a. von Feuerbach, Cornelius Defregger, Lenbach, Schwind.
9.	**München.** Hugo Helbing. Handzeichnungen von K. Spitzweg.
13.—15.	**Amsterdam.** C. F. Roos & Co. Antiquitäten, Chin., Japan., u. a. Porzellan, Fayence, Möbel, Perlen, Diamanten, Gold, Silber, alte Gemälde und Handzeichnungen.
13.—15.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Alte Handzchn. d. holl. u. and. Schul.; alte Stiche u. Radier. topograph. u. histor. Handzeichn. u. Stiche aus d. Slg. d. verstorb. Herrn H. L. Rompel in Haarlem u. des Herrn A. J. Nyland in Utrecht.
14. u. 15.	**Frankfurt a. M.** *R. Bangel. Gemäld., Antiquitäten, Kunstgegenstände.

AUKTIONSKALENDER

April 27.	**Köln.** J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne). Japan- und Chinasammlung Chlodowski, Odessa.
28.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Alte holländische Gemälde.
28.	**München.** Hugo Helbing. Ölgemälde alter Meister.
28. u. 30.	**Frankfurt a. M.** *R. Bangel. China- u. Jap.-Altert. Kunsts. Slg. Wilgaard.
28. bis 1. Mai	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Antiquitäten und Kunstgegenstände. Eine bekannte Sammlung alter Delfter Fayencen.
April	**Berlin.** Rud. Lepke. Slg. F. F. Jost, Leipzig, Meißner, Fürstenberger u. Alt-Thüringer Porzellan.
Mai 5.	**München.** Hugo Helbing. Kupferstiche, Radierungen, Lithographien usw. alter u. moderner Meister.
5.—6.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Handzeichnungssammlung Ed. Cichorius. (Ludwig Richter-Sammlung. Deutsche Künstler d. 19. Jahrh. Niederl. Meist. des 17. Jahrh.).
7.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Kupferstiche alt. Meist., a. schles. u. a. Besitz. Dabei Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers.)
8.—9.	**Leipzig.** Autographensmlg. a. Wiener Besitz. Musikmanuskripte v. Beethoven, Bach, Brahms, Haydn, Scarlotti, Schubert, Schumann, Wagner usw. Briefe d. dtsch. Klassiker bes. Goethe und Schiller.
11.—14.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Kunstbibl. des verstorb. Herrn P. van Eeghen in Amsterdam. Manuskripte, alte Einbände illustr. Werke usw.
12.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Moderne holländische Gemälde. Außerdem eine Sammlung von Aquarellen moderner Meister.
18.—23.	**Stuttgart.** H. G. Gutekunst. Hervorragende Kupferstichsammlung, Porträtstiche usw.
Mai	**München.** Hugo Helbing. Sammlung Professor J. Naue †, München. Griechische, etruskische und andere antike Gefäße, Goldschmuck aus der Mykenaezeit, griechische Plastik in Terrakotta, Bronze und Marmor. Prähistorische Waffen u. Utensilien. Handzeichnungen, Aquarelle u. Studien von M. v. Schwind, darunter wichtige Kartons.
Mai	**München.** Hugo Helbing. Sammlung Leinhaas-München. Skulpturen in Holz und Stein, Gemälde und Kunstgegenstände.
Mitte	**Kassel.** Max Cramer. Sammlung A. Vogell. Griechische Altertümer (Gläser, Terrakotten, Vasen), Goldsachen.

AUKTIONSKALENDER

Mai	**Frankfurt a. M.** Ad. Heß Nachf. Kunstmedaillen d. Sammlg. Erbstein.
Mai	**München.** Hugo Helbing. Ölgemälde alt. Meist. u. verschied. Besitz.
Frühjahr	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Antiquitäten, chines., japan. u. sächs. Porzellan, Fayence, Möbel, Diamanten, Perlen, Gold, Silber, Spitzen, Skulpturen, mod. Gemälde, Aquarelle, Handzeichn., Kupferstiche, Porträts, alte holl. Gemälde.
Juni 1.—3.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Handzeichnungen alter Meister aus den Sammlungen H. C. Dubois, Haag, C. G. V. Schöffer, Amsterdam, Jacobi, Haag, ein. bek. Paris. Sammlg. u. a.
2.—5.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Französ. u. engl. Stiche aus d. Slg. Ihr. Alfr. Boreel u. a. Ferner versch. Smlg. v. Kupferstich. niederl. Meist., darunt. e. ans. Slg.: René della Faille.
Juni 16. u. 17.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Sammlung Ihr. Alfred Boreel.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Sammlung Juwelier Franz Greb †. Hervorrag. Arbeiten der Silberschmiedekunst, wertvolle Keramiken, Skulpturen in Holz und Stein, darunter Werke von T. Riemenschneider, Arbeiten in Eisen u. and. Metallen, Geweihsammlung. Gewehre usw.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Originalarbeiten der künstlerischen Mitarbeiter an der Münchener Jugend.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Ölgemälde mod. Meister aus verschied. Besitz.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien des 15.—18. Jahrh., Original-Radierungen, -Lithographien, -Holzschnitte mod. Meister.

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma K. W. HIERSEMANN in Leipzig bei, auf den unsere Leser besonders aufmerksam gemacht seien.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2

I. Jahrg. Heft 4 1908

L'art allemand dans les Musées français

Par L. Réau (Paris)

S'il n'y a pas en Allemagne un seul Musée qui reflète exactement l'évolution générale de la peinture française depuis ses origines jusqu'à nos jours, il faut reconnaître du moins que certaines époques de l'art français sont admirablement représentées dans les collections d'Outre-Rhin. La peinture française du XVIII^e siècle par exemple rayonne à Berlin d'un éclat incomparable grâce à une profusion de chefs d'œuvre exquis qui peuvent rivaliser avec ceux du Louvre. Il n'existe en somme hors de France que trois grandes collections où l'on puisse étudier comme ils le méritent les «Peintres de Fêtes Galantes»: le Musée de Stockholm, le Musée Richard Wallace à Londres et enfin — last not least — les collections impériales de Berlin.[1]) Le Palais de l'Empereur à Berlin recèle en effet, dans des appartements dont l'accès est malheureusement interdit, les deux œuvres capitales de Watteau: l'Embarquement pour Cythère et l'Enseigne de Gersaint; et les trois palais de Potsdam: le Vieux Palais, le pavillon de Sans-Souci et le Nouveau Palais dont les terrasses sont décorées de sculptures des Adam et de Pigalle, ont conservé un ensemble admirable de toiles de Chardin, de Pater et de Lancret qui s'accordent à merveille avec la décoration architecturale et les boiseries de style rococo. Ces tableaux seraient cruellement dépaysés au Musée de l'Empereur Frédéric: ils sont tout à fait à leur place dans les palais du roi Frédéric le Grand qui a été non seulement l'ami de Voltaire et des Encyclopédistes, mais un des amateurs les plus délicats et les plus fervents de l'art français du XVIII^e siècle.

Grâce à M. Hugo von Tschudi, la National Galerie de Berlin peut opposer aux collections de Frédéric II un ensemble équivalent de peinture française moderne. Cette collection qui ne doit rien aux subventions officielles ne comprend bien entendu qu'un nombre restreint de tableaux; mais si les œuvres exposées sont en petit nombre, elles ont été choisies avec un goût exquis et caractérisent à merveille non seulement tes tendances générales de la peinture française, mais encore l'évolution de chaque

[1]) Cf. P. Seidel: Französische Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Besitze Seiner Majestät des Deutschen Kaisers — Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen.

peintre en particulier. Manet et Monet par exemple sont représentés par deux ou trois tableaux qui, outre leur qualité artistique, ont l'avantage de marquer le point de départ et les stades successifs de l'évolution de ces deux maîtres. Comme la Galerie Nationale est par définition consacrée avant tout à l'art allemand, M. von Tschudi n'a pas commis la faute de constituer à côté du musée allemand un musée indépendant d'art français. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas l'art français en général, c'est l'art français dans ses rapports avec l'art allemand. C'est pourquoi il a provisoirement écarté de sa collection, Delacroix et l'Ecole de Fontainebleau pour mieux mettre en lumière les peintres français comme Courbet, Manet et les Impressionnistes qui depuis 1850 environ ont exercé une influence décisive sur l'art allemand moderne. Les salles de peinture francaise de la National Galerie ne sont donc pas un hors d'œuvre inutile, mais un complément nécessaire de l'histoire de l'art allemand qui est allé chercher à Paris ses inspirateurs et ses modèles.

Ainsi ou peut dire que, grâce à Frédéric II et à M. von Tschudi, qui apparait ici comme son veritable successeur deux des plus grandes et des plus séduisantes époques de l'art français: l'époque des Peintres de Fêtes Galantes et l'Ecole impressionniste sont représentées à Berlin sous tous leurs aspects. Mais Watteau et Manet, ces deux maîtres privilégiés, ne sont pas les seuls dont le nom figure sur les catalogues de Musées allemands. Il ne faut pas oublier que, grâce à la Société du Musée de l'Empereur Frédéric, le Musée de Berlin a acquis récemment le Portrait d'Etienne Chevalier, œuvre capitale de Maître Jean Fouquet qui illustre brillamment l'art des Primitifs français du XV^e^ siècle. En outre il n'est presque pas un seul Musée allemand de quelque importance qui ne possède des œuvres caractéristiques de nos peintres du XVII^e^ siècle: des paysages de Poussin et de Claude Lorrain, des tableaux d'histoire de Lebrun. Au Musée de Berlin, le portrait de la famille Jabach par Lebrun, dont la place serait tout indiquée au Musée du Louvre qui a hérité des collections du banquier colonais, le charmant portrait de Marie Mancini par Mignard représentent très heureusement les peintres du Roi-Soleil. Enfin la plupart des grands Musées allemands commencent à suivre l'exemple de la National-Galerie et ouvrent largement leurs portes à l'art français moderne: je citerai seulement l'Institut Staedel du Francfort et le Musée de Dresde qui ont acquis récemment des œuvres importantes de Courbet, de Puvis de Chavannes et de Monet.

Il s'en faut de beaucoup que l'art allemand soit aussi bien représenté dans les Musées français. Le Louvre possède il est vrai un certain nombre d'œuvres très remarquables de l'Ecole allemande.[1]) Mais c'est une collection formée au hasard, sans esprit de suite et sans méthode; elle provient presque entièrement du Cabinet du roi Louis XIV et depuis lors elle est restée stationnaire. Il semble qu'on ait négligé systématiquement toutes les occasions qui s'offraient d'enrichir cette série si incomplète. En somme il est impossible de se faire à Paris une idée même approximative de l'art

[1]) Cf. Lafenestre et Richtenberger: Le Musée National du Louvre. 1902.

allemand. Un seul des grands peintres allemands de la Renaissance est représenté au Louvre par des œuvres de premier ordre: c'est Holbein. Mais par contre Albert Dürer est représenté avec une insuffisance vraiment dérisoire par deux petites études gouachées et aquarellées: une tête d'angelot aux cheveux blonds et une étude de vieillard à barbe blanche coiffé d'un bonnet à oreillettes, qui a été peinte en 1520 pendant le voyage de Dürer dans les Pays-Bas. De Cranach, le Louvre ne peut montrer que des portraits d'hommes assez médiocres et une petite Vénus nue, affublée d'un chapeau de velours rouge comme un cardinal de la Sainte Eglise Romaine, qui se tient debout dans un paysage boisé. A la vente de la Collection Molinier, il y a deux ans, le Conseil des Musées Nationaux aurait pu acquérir une œuvre beaucoup plus importante du maître saxon: le grand triptyque de la Famille de la Vierge, signé Lucas Chronus et daté de l'année 1509, qu'on croit avec quelque raison être le retable disparu de l'église S^te^ Marie de Torgau. Assurément l'etat de conservation de ce triptyque n'est pas parfait et l'italianisme des figures assez conventionnelles, groupées avec une froide symétrie, a quelque chose d'un peu déplaisant. Néanmoins c'est une œuvre capitale du Maître au Dragon', d'une authenticité indiscutable, qui serait venue très utilement compléter la série allemande du Louvre. On n'a même pas essayé de garder en France cette œuvre que le hasard y avait apporté: Les conservateurs du Louvre, qui achètent souvent à des prix exorbitants des œuvres moins intéressantes, ont dédaigné ce triptyque qui est allé grossir les collections du Musée Staedel de Francfort. L'Allemagne a donc reconquis pour toujours ce tableau transfuge.

Est il besoin de dire qu'on chercherait vainement au Louvre une œuvre de Matthias Grunewald qui est pourtant le plus étonnant visionnaire et le plus grand coloriste de la Renaissance allemande? En réalité ancune des écoles si nombreuses qui se sont constituées en Allemagne au XV^e^ et au XVI^e^ siècles n'est représentée à Paris d'une façon satisfaisante. On trouvera au Louvre de belles œuvres isolées, mais non des ensembles, quelques fragments, mais non des séries.

Après la Renaissance, l'art allemand traverse une période de crise qui se prolonge jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle. Les œuvres de cette époque de décadence sont si médiocres et si dépourvues d'originalité que la pénurie du Louvre à cet égard devient presque un bienfait. Deux paysages ternes du Francfortois italianisé Adam Elsheimer, des études de faces ridées et tannées par Denner, le peintre des pores de la peau, le plus myope des petits maîtres, un portrait sentimental et douceâtre de la baronne de Krüdner par Angelica Kaufmann suffisent parfaitement à notre édification.

Félicitons nous de ne posséder ancune des «grandes machines» de Cornelius, de Kaulbach on de Piloty, qui prendraient inutilement beaucoup de place. Les œuvres plus personnelles et moins encombrantes des petits maîtres si justement réhabilités par la Centennale de Berlin ne présentent guère en somme qu'un intérêt local et leur place n'est pas davantage au Louvre. Ph. O. Runge, Friedrich et Kobell intéressent à bon droit les Allemands soucieux de se trouver des ancêtres et de renouer leur tradition: mais leur apport dans l'art européen est presque nul.

Il n'en est pas de même des maitres allemands de la seconde moitié du XIXe siècle qui, si imprégnés qu'ils soient des leçons de leurs maitres français, font preuve cependant d'une réelle et puissante originalité. Une étude de plein air de Liebermann: le Jardin de brasserie, un petit tableau évangélique de F. von Uhde: le Christ chez les paysans ne suffisent pas, tant s'en faut, à représenter les tendances de l'art allemand contemporain. Alors que la National-Galerie de Berlin présente une incomparable collection d'art français moderne, très supérieure, il faut bien l'avouer, à la Salle Caillebotte, il est permis de s'étonner que le Luxembourg ne possède ni une décoration de Böcklin, ni un tableau de Leibl, ni une étude de Menzel, ni une statue de Klinger. Puisque les Allemands trouvent utile de rapprocher les œuvres de leurs peintres des œuvres françaises qui les ont quelquefois inspirées, il serait non moins intéressant pour nous autres Français de pouvoir étudier au Luxembourg le rayonnement de notre art sur un art voisin. D'ailleurs la haute valeur artistique des œuvres d'un Leibl ou d'un Klinger suffirait amplement à justifier leur présence dans nos Musées, indépendamment de toute considération historique.

Sans insister davantage sur ces lacunes dûment constatées et sans nous attarder en regrets superflus, nous allons examiner maintenant les œuvres remarquables de l'art allemand qui se trouvent dispersées et un peu perdues dans les Musées de Paris ou de province. Comme ces œuvres sont éparpillées aux quatre vents, il serait à souhaiter qu'on fit un jour l'inventaire de tons les tableaux ou dessins de l'Ecole allemande qui ont passé en France. On pourrait y joindre un relevé des pièces d'orfèvrerie et d'émaillerie de provenance rhénane et aussi des innombrables bois sculptés qui, déguisés parfois sous le masque d'attributions de pure fantaisie, ont pénétré dans mainte collection. En attendant qu'on fasse cet inventaire indispensable, il est peut être utile de signaler à la curiosité du public et à l'investigation des chercheurs un certain nombre de pièces capitales, auxquelles on ne rend pas suffisamment justice parce qu'elles sont mal classés ou mal présentées.

En dehors de la galerie des portraits d'Holbein: le profil d'Erasme si affiné, si spirituel, la tête sans malice de l'honnête astronome bavarois Nicolas Kratzer, la figure niaise et guindée de la princesse de Clèves, le masque rechigné et boudeur du vieil archevéque de Canterbury; Guillaume Warham, qui sont trop universellement connus pour que j'y insiste, je ne sache pas qu'il y ait au Louvre un seul tableau de l'Ecole allemande comparable à la Déposition de croix du Maître de St Barthélemy.[1]) Le catalogue du Louvre, qui est presque toujours en retard sur la critique, attribuait naguère cette œuvre capitale à Quentin Metsys. Il y a en effet certaines analogies superficielles entre l'admirable Descente de croix du Musée d'Anvers et le tableau colonais du Louvre. Mais ces analogies de sentiment et de facture tiennent à ce que les deux œuvres sont à peu près contemporaines et à ce que

[1]) Cf. Waagen: Kunstwerke u. Künstler in Paris. 1837. Merlo-Firmenich-Richartz: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. (Neue Ausg. Düsseldorf 1895.) L. Scheibler et Aldenhoven: Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck 1902.



MAITRE DE S. BARTHÉLÉMY. Descente de croix
Musée du Louvre. Paris □

l'influence des peintres flamands devient toute puissante a Cologne à partir de la fin du XV^e siècle. En réalité un observateur un peu attentif ne peut hésiter un seul instant à restituer le tableau du Louvre non seulement à l'Ecole de Cologne, comme le suggère timidement le cartouche actuellement placé au bas du cadre, mais encore à un maître bien défini de cette Ecole qu'on a appelé longtemps le Maître de S^t Thomas (Meister des Thomasaltars), d'après son tableau du Musée Wallraf-Richartz de Cologne et qu'on appelle généralement aujourd'hui Maître de S^t Barthélemy (Meister des Bartholomæusaltars) en se référant à son tableau de la Pinacothèque de Munich. En réalité, étant donné que l'usage s'est établi de désigner les maîtres anonymes d'après leur chef-d'œuvre, il serait naturel et légitime, si l'on ne reculait pas devant la nécessité de changer encore une fois une désignation adoptée par les historiens de l'art, de baptiser ce peintre colonais Maître de la Déposition de croix (Meister der Kreuzabnahme); car le tableau du Louvre est incontestablement et de l'aveu de tous son chef-d'œuvre.

Ce tableau formait le panneau central d'un triptyque dont les volets ont malheureusement disparu. Il présente une forme cruciale, suivant un usage très répandu au XV^e^ siècle pour les sujets empruntés à l'histoire de la Passion. On sait que la fameuse Déposition de croix de Rogier van der Weyden, qui était à en juger par ses nombreuses répliques l'une des œuvres les plus populaires de l'Ecole flamande, présente la même disposition. Il est certain que le maître colonais a connu le tableau de Rogier; car nous savons que les œuvres de J. van Eyck et de Rogier ont été importées de bonne heure à Cologne et les deux compositions présentent entre elles des analogies frappantes. Cependant le maître colonais de la Déposition de croix n'est pas un imitateur servile. La façon dont il groupe ses personnages autour du corps inerte du Crucifié a quelque chose de moins monumental et de moins sculptural que dans l'œuvre de son devancier. En revanche les groupes sont plus pittoresques, les attitudes plus familières, non sans un soupçon de mièvrerie, comme dans la plupart des œuvres de la fin du XV^e^ siécle. La grande infériorité du Maître de S^t^ Barthélemy vis-à-vis de Rogier, c'est qu'il ne possède à aucun degré le sens de la vie intérieure; il rapetisse les sujets tragiques et pathétiques par un manque choquant de gravité et de simplicité. La Madeleine gantée qui soutient d'une main la jambe du Sauveur n'est qu'une bourgeoise contrite qui songe moins à son deuil qu'à sa toilette. Mais toutes ces défaillances sont compensées par l'habileté de la mise en scène et la magnificence du coloris. Les tons chauds des chairs et des étoffes, les dégradations subtiles de couleurs, la tonalité générale ambrée qui harmonise l'éclat des tons locaux, sont une véritable joie pour l'œil. Les ombres glacées sur fond d'or donnent à cette œuvre peinte l'aspect somptueux d'un coffret de laque ou d'un émail.

Par suite de quelles circonstances ce tableau qui est avec la Véronique attribuée à Maître Wilhelm et le Dombild de Stefan Lochner, le chef-d'œuvre le plus précieux de l'Ecole colonaise, est-il venu s'égarer au Musée du Louvre? Si étrange que cela paraisse, il est probable qu'il a été peint directement pour une Confrérie d'Antonites de Paris. En examinant de près la bordure peinte du tableau qui simule un riche encadrement en bois sculpté, on aperçoit le T et la clochette qui symbolisent la confrérie de S^t^ Antoine. Les mêmes emblèmes se retrouvent, comme on sait, dans l'admirable retable du Musée de Colmar, qui avait été commandé à M. Grünewald par le prieur du Couvent des Antonites d'Isenheim. Quoiqu'il en soit, notre tableau se trouvait au XVII^e^ siècle dans une maison professe des Jésuites de la rue S^t^ Antoine; il fut transporté en 1763 dans l'Eglise du Val de Grâce et incorporé aux collections du Louvre sous Napoléon I^er^.

Pourquoi faut-il que ce chef-d'œuvre de l'Ecole colonaise soit déshonoré par un cadre hideux? Le tableau présentait à l'origine, comme nous l'avons dit, la forme symbolique d'une croix. Le souvenir de cet usage se perdit et on éprouva plus tard le besoin de ramenér cette forme singulière et un peu déconcertante à un carré régulier, en insérant aux angles supérieurs du tableau deux petits rectangles en bois doré, décorés pour comble de mauvais goût de palmes entrelacées et de couronnes d'épines. Le style de cet encadrement nous permet de deviner que cet embellissement est l'œuvre



MAITRE DE LA MORT DE MARIE. Pietà
Musée du Louvre, Paris □

des Jésuites qui ont possédé le tableau au XVII[e] siècle. Ne serait-il pas possible de supprimer ces enjolivements ridicules et de restituer à ce tableau avec un cadre plus digne de lui sa forme primitive? Cette petite réforme si simple et si peu coûteuse aurait l'avantage de mieux mettre en valeur une œuvre admirable défigurée par un cadre ignominieux.

Puisqu'aussi bien il est question de l'Ecole de Cologne, je me permettrai de suggérer ici un léger remaniement qui donnerait plus de cohésion à la petite collection allemande du Musée. Le Louvre a la bonne fortune de posséder un tableau du Maître de la Mort de Marie, très comparable comme dimensions et comme sujet à la Déposition de croix du Maître de S[t] Barthélemy. Pourquoi ne pas placer du même côté de la Galerie et sur la même cimaise deux œuvres similaires dont le rapprochement serait instructif? Pour faire l'éducation artistique du public, il faut multiplier les termes de comparaison, suggérer par le simple classement des œuvres des rapports et des filiations. Le rapprochement de ces deux tableaux aurait l'avantage de montrer de quelle façon différente deux maîtres colonais ont traité le même thème et de mettre en évidence les tendances contradictoires entre lesquelles hésite la peinture colonaise au commencement du XVI[e] siècle. Chez le Maître de S[t] Barthélemy, les influences flamandes sont encore prépondérantes; avec le Maître de la Mort de Marie, peintre anversois établi à Cologne qu'on a identifié avec Joos van Cleve, c'est l'italianisme qui apparaît. L'ordonnance régulière et académique, le coloris froid et bleuâtre, tout trahit l'influence des maniéristes italiens qui chez Bartel Bruyn, le dernier des peintres colonais, va devenir encore plus sensible. D'ailleurs le tableau du Louvre a été peint par le Maître de la Mort de Marie en Italie; il provient de l'église S[ta] Maria della Pace à Gênes. C'est la partie centrale d'un triptyque mutilé et il est divisé en trois zônes. La partie centrale représente une Pietà, la lunette la stigmatisation de S[t] François d'Assise et la prédelle la Sainte Cène. C'est une œuvre qui, malgré l'excellence de certains portraits, est loin de valoir la Déposition de Croix qui lui fait pendant, surtout au point de vue du coloris qui est moins chaud et moins transparent. Mais elle constitue un document très précieux pour les historiens de l'art colonais; elle marque en effet la pénétration de l'influence italienne à Cologne par l'intermédiaire des Romanistes flamands. L'Ecole colonaise, qui n'était guère depuis le XV[e] siécle qu'une annexe de l'Ecole flamande, aurait sans doute continué à ignorer la Renaissance italienne si les Flamands eux-mêmes n'avaient passé à l'ennemi et ne s'étaint fait les propagateurs de l'art ultramontain.

Il est hors de doute que la collection allemande du Louvre, malgré ses lacunes et ses insuffisances, acquerrait un peu de cohésion si on la classait logiquement dans une salle à part au lieu de l'éparpiller comme on fait dans une travée de cette Grande Galerie qui sert de rendez-vous à toutes les Ecoles.[1]) Mais ce qui est plus grave, c'est qu'on a fait disparaître récemment sans autre forme de procés une œuvre trés curieuse du peintre-graveur Hans Sebald Beham qui vient immédiatement dans la série des chefs-d'œuvre allemands du Louvre après les portraits d'Holbein et la grande Déposition de croix du Maître de S[t] Barthélemy. Il s'agit, il est vrai, d'une peinture assez difficile à présenter; car elle est destinée à être posée à plat; mais ce n'est pas une raison suffisante pour distraire de l'ensemble des collections une piéce de cette importance qui était restée longtemps

[1]) Au lieu d'être partagée entre toutes les Ecoles, la Grande Galerie devrait servir à montrer l'évolution de la peinture française depuis Jean Fouquet jusqu'à Manet; les tableaux de l'Ecole française sont éparpillés aux quatre coins du Musée.

exposée sans inconvénient. Ce plateau de table est l'œuvre charmante d'un des petits maîtres qui continuent avec le plus d'originalité la tradition de Dürer; et c'est en outre un trésor d'une insigne rareté puisque c'est la seule peinture à l'huile qu'on connaisse de lui. Hans Sebald Beham n'a guère exécuté comme son frère Bartel que des gravures qui sont d'ailleurs remarquables par l'observation réaliste, le sens de l'humour, la finesse de l'exécution.

Après avoir été banni par le Conseil de la ville de Nuremberg à cause de ses opinions subversives et de son athéisme notoire, Hans Sebald s'etait réfugié à Mayence auprès du cardinal Albert de Brandebourg, véritable Mécène de l'art allemand qui faisait travailler pour lui Dürer, Grünewald et Cranach. Comme l'émpereur Maximilien, le cardinal s'etait fait faire un magnifique Livre d'heures qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque d'Aschaffenbourg: Il le fit enluminer par Hans Sebald et, satisfait sans doute de ces miniatures, il chargea le même artiste de décorer une table, qui fut pillée plus tard par les armées françaises pendant la guerre du Palatinat: c'est de cette facon qu'elle est passée dans les collections du Louvre.

Ce plateau de table est partagé par des diagonales en quatre champs triangulaires qui représentent des scènes tirées de l'histoire de David: le retour de David victorieux à Jérusalem, le bain de Bethsabée, la mort d'Uri, son époux, au siège de Rabbatth et les reproches du prohète Nathan. Un cartouche encadrant une inscription latine est placé au-dessous de chaque sujet. La scène qui représente Bethsabée au bain tandis que le vieux roi libidineux l'épie du haut d'un balcon est traitée en particulier avec beaucoup du verve. A nos yeux se déploie la magnifique architecture d'un palais Renaissance; le cardinal Albert qui s'appuie à la margelle du bassin regarde familièrement Bethsabée qui est le portrait de sa maîtresse Magdalena Rüdinger. L'artiste lui même s'est représenté dans un coin du tableau, un compas à la main. Le coloris de ces petites compositions bibliques, traitées comme des scènes de mœurs, est d'un beau ton chaud et doré.[1])

En dehors du Louvre, les musées parisiens ne possédent presque rien des Ecoles de peinture allemandes. Notons cependant que le legs Rotschild a enrichi récemment le Musée de Cluny d'un fragment de retable attribué à M. Wolgemut et qui appartient plus probablement à l'Ecole souabe. Ce Musée possède en outre deux panneaux du Maître de St Séverin ou de son école qui proviennent de la crypte de l'église St Séverin de Cologne. Ce sont des scènes de la vie de Ste Ursule: la demande en mariage et le départ de la sainte.[2]) Ces deux tableaux, analogues à ceux du Musée de Bonn et du Musée de Cologne sont des œuvres d'atelier qui présentent plus d'intérêt au point de vue iconographique qu'au point de vue artistique.

Parmi les collections particulières, il faut signaler la collection Dollfus qui possède, entre autres spécimens de l'Ecole allemande, un grand tableau d'autel du maître colo-

---

[1]) Cf. Rosenberg: Sebald und Bartel Beham: Zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig. 1875.

[2]) Cf. Delpy: Die Legende von der heiligen Ursula. Köln. 1901.



L. CRANACH LE VIEUX. Jean le Constant Musée de Reims □



L. CRANACH LE VIEUX: Jean Frédéric le Magnanime. Musée de Reims. □

nais de la Famille de la Vierge (Meister der heiligen Sippe). Une œuvre de jeunesse de Dürer: son portrait de 1493 à passé de la collection Felix de Leipzig dans la collection Léopold Goldschmidt à Paris. Le jeune homme élégamment vêtu tient à la main une branche de panicaut (Eryngium) qui porte en allemand le nom symbolique de Männertreu: on en à conclu que ce portrait était destiné par le jeune Dürer à sa fiancée et accompagnait sa demande en mariage.

Si l'on faisait avec soin l'inventaire des Musées de province, on arriverait sans aucun doute à identifier dans des recoins ignorés un certain nombre d'épaves de l'Ecole allemande. Mais le butin ne serait probablement pas très riche: car les collectionneurs français n'ont jamais été très curieux d'art allemand. Si l'on excepte les portraits d'Holbein qui sont répartis entre tous les Musées d'Europe, les œuvres de la peinture allemande sont restées dans leur pays d'origine. Les amateurs étrangers appréciaient la gravure et l'orfèvrerie allemandes qui avaient une réputation européenne: mais ils faisaient bon marché de la peinture qui passait pour très inférieure à celle de l'Italie ou des Pays-Bas. De là vient que l'art allemand tient une très petite place dans les Musées étrangers. On ne trouvera guère en France, en dehors de Paris, que deux musées de province qui entrent en ligne de compte au point de vue de le peinture allemande: Reims et Besançon.



Portrait presumé de Cranach le Jeune par lui même. Musée de Reims



CRANACH (?) Jean Frédéric II Musée de Reims

Le Musée de Reims[1]) possède une série fort intéressante de portraits de l'Ecole allemande. La catalogue mentionne exactement 15 portraits sur papier contre-collé sur carton. Ce sont des equisses de têtes légèrement coloriées à l'huile représentant des membres de la famille des Electeurs de Saxe. 10 de ces études sont attribuées par M. Ch. Loriquet à Lucas Cranach le Vieux: les plus remarquables sont les portraits de Jean le Constant, frère de Frédéric le Sage, de Frédéric le Magnanime et de Christian II, roi de Danemark. Il y a encore dans le même lot un portrait présumé de Cranach le Jeune et un portrait de John Morus, père du chancelier Thomas Morus, qui est très vraisemblablement de la main d'Holbein.

On a constaté que ces études figuraient déja en 1770 sous le nom d'Albert Dürer dans l'inventaire de l'Ecole de dessin et de mathématiques de Reims, où elles servaient probablement de modèles aux élèves. Elles proviennent du Cabinet de M. de Montholon qui les avait recueillies en Allemagne. On les a retrouvées en 1835 dans les greniers de l'Hôtel de Ville où elles avaient été irréverencieusement reléguées.

Le Musée de Besançon[2]) a hérité grâce à la libéralité du peintre collectionneur

[1]) Cf. Gonse: Les chefs d'œuvre des Musées de France. Ch. Loriquet: Catalogue du Musée de Reims.

[2]) Cf. Inventaire général des Richesses d'Art de la France. (Provinces. Monuments civils): t. II: Catalogue de la Bibliothèque de Besançon; t. V: Catalogue des Musées de Besançon.

Jean Gigoux de deux tableaux importants de Cranach; une Lucrèce et surtout une Source qu'un cartouche désigne sous le nom de Fontis Nympha (Nymphe de la Fontaine). Ce tableau parfaitement conservé et signé du dragon ailé représente au milieu d'un délicieux paysage franconien une femme nue d'une élégance un peu contournée avec un front énorme et des yeux bridés selon le type cher à Cranach. Il existe plusieurs répliques du ce tableau: mais aucune n'égale le charme et la fraîcheur de la Source du Musée de Besançon.

La ville de Besançon possède dans sa Bibliothèque Municipale un autre trésor non moins précieux de l'art allemand: c'est un fragment important du fameux Livre d'heures de l'empereur Maximilien[1]). On sait que Maximilien fit imprimer en 1513 par les presses du célèbre éditeur d'Augsbourg Hans Schönsperger un «Diurnale seu Liber precum» qui devait être tiré à un très petil nombre d'exemplaires pour les chevaliers de l'Ordre de S[t] Georges. L'empereur chargea Albert Dürer et les plus grands maitres allemands de l'epoque de décorer d'arabesques et de dessins à la plume les marges de l'exemplaire sur vélin qu'il avail fait réserver pour son usage personnel. Cet exemplaire impérial est aujourd'hui conservé en deux fragments à la Bibliothèque de Munich et à la Bibliothèque de Besançon. Les feuillets de Munich sont de beaucoup les plus précieux: car ils ont été enrichis de la main même de Dürer de dessins exquis exécutés à l'encre verte, rouge ou violette, dont la fantaisie, la verve, l'aisance et la sûreté de trait sont admirables. Le fragment de la Bibliothèque de Besançon a été décoré par Burgkmair, Altdorfer, H. Baldung Grien, Jörg Breu et Hans Dürer, le frère d'Albert Dürer, mais avec infiniment moins de talent et d'esprit. Quoi qu'il en soit, ces feuillets qui sont reproduits en fac-similé à la suite des feuillets de Munich dans la luxueuse édition du Livre d'heures de Maximilien que M. K. Giehlow fait paraître chez l'éditeur Bruckmann sont un monument capital de l'art de l'illustration à l'epoque de la Renaissance allemande. Le livre d'heures de Besançon provient du Couvent des Bénédictins de S[t] Vincent, sécularisé à la Révolution. On ne sait à la suite de quels avatars ce précieux fragment est venu échouer dans un couvent bisontin.

M. Benoit qui va faire paraître prochainement une étude sur la Peinture au Musée de Lille attribue au Pseudo Grünewald un tableau très curieux de ce musée représentant un Couronnement d'Epines. Mais si le Pseudo Grünewald n'est autre que Hans Cranach, il est impossible de lui attribuer un tableau à tendances catholiques dirigé contre la Réforme luthérienne.

Les illustrations marginales du Livre d'heures de Besançon nous amènent à parler des dessins de l'Ecole allemande qui méritent au même titre qui les peintures une étude approfondie. Un grand nombre de dessins de Dürer, qui se trouvaient

[1]) Cf. Jahrbuch der K. K. Samml. des all. Kaiserhauses: Chmelarz: Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I. 1884 — et K. Giehlow: Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian. 1899. — K. Giehlow: Kaiser Maximilians Gebetbuch mit Zeichnungen von A. Dürer und anderen Künstlern. Fo. München. Bruckmann. 1908. — Ephrussi: Albert Dürer et ses dessins. Paris. Quantin. 1881. — Musées et Monuments: Jahrg. 1907; No. 7.



CRANACH. Nymphe de la Fontaine
Musée de Besançon □

jadis dans des collections françaises, ont été reconquis dans les ventes par les Musées allemands; le Musée de Berlin en particulier s'est enrichi des dépouilles des collections Posoniy-Huiot, Ambroise Firmin-Didot et Gigoux. Néanmoins la part de la France est encore assez belle.

Sans égaler l'Albertina de Vienne, dont la richesse est incomparable, le Louvre possède cependant un choix très remarquable de dessins originaux de Dürer, qui compensent dans une certaine mesure l'absence de tableaux du maître[1]). On les trouvera tous reproduits dans le troisième volume de l'ouvrage monumental que Lippmann a consacré aux dessins de Dürer. Il ne saurait être question d'énumérer et de décrire ici tous ces dessins. Nous ferons seulement remarquer que la collection du Louvre, qui provient en majeure partie de la collection Mariette et du legs Gatteaux, est particulièrement précieuse non seulement à cause de la qualité exceptionelle, mais aussi à cause de la variété de ses dessins qui appartiennent à toutes les périodes de la vie de l'artiste. Une Vierge au Baldaquin qui date des années de jeunesse de Dürer nous fait toucher du doigt l'influence décisive de Schongauer sur la formation de son style. Des études de paysages tyroliens soigneusement lavées à l'aquarelle (Venediger Klausen) nous montrent mieux que des tableaux que ce peintre surtout dessinateur savait être à l'occasion un delicat coloriste. De ravissantes têtes d'anges ont servi d'études

[1]) Cf. Reiset et Both de Tauzia: Dessins exposés du Louvre. Le Catalogue complet des Dessins du Louvre par M. M. Guiffrey et Marcel est en cours de publication.

préparatoires au tableau de l'Adoration de la Vierge ou du Rosaire qui se trouve aujourd'hui en si piteux état au cloître Strahow de Prague. Enfin une Sainte Famille, l'admirable Christ en croix du legs Gatteaux évoquent les derniers projets du grand artiste.

Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale[1]) possède aussi quelques beaux dessins de Dürer qui proviennent de la collection de l'abbé de Marolles. On y admirera surtout un paysage avec un moulin (Die Weidenmühle) peint à l'aquarelle et de magnifiques études d'enfants sur papier préparé rehaussé de blanc qui ont été utilisées dans le tableau du Rosaire.

Enfin le Musée Condé à Chantilly, que le duc d'Aumale a légué à l'Institut, compléte de la façon la plus heureuse cette collection de dessins de Dürer. Je me borne à signaler un précieux dessin à la plume lavé d'aquarelle qui n'est autre chose que la première pensée du tableau de tous les Saints (Allerheiligenbild) avec son beau cadre décoratif. Le tableau est aujoursd'hui comme on sait, au Musée de Vienne tandis que le cadre original est resté au Musée Germanique de Nuremberg. Le Musée Condé possède en outre quelques feuillets du carnet de voyage de Dürer dans les Pays-Bas avec des vues d'Aix-la-Chapelle et de Berg-op-Zoom et des portraits à la pointe d'argent d'un arrangement tout à fait moderne se détachant sur un fond d'architecture ou de paysage. Il serait à souhaiter qu'on reconstituât un jour en fac-similé les feuillets épars de ce carnet d'artiste. Tous les dessins de Chantilly ont été achetés par le duc d'Aumale à la vente de la collection Reiset.

En dehors de ces trois collections publiques: le Louvre, la Bibliothèque Nationale et le Musée Condé, on peut admirer des dessins de Dürer dans cinq ou six collections particulières. La plus riche des collections parisiennes est à cet égard celle du peintre Léon Bonnat, qui est destinée à enrichir un jour le Musée de Bayonne. On y voit de curieux dessins du jeune Dürer d'aprés les estampes de Pollaiuolo, un portrait d'Erasme, un projet de tableau de 1522 (Madonne entourée de saintes) remarquable par la largeur de la composition et la liberté de l'arrangement et enfin de belles études pour les Apôtres de Munich.

Après la collection Bonnat il convient de citer les collections du baron Edmond de Rotschild et du baron de Schickler.

Au point de vue des dessins d'Holbein, le Louvre ne saurait rivaliser ni avec le Musée de Bâle, ni avec la Bibliothéque de Windsor. Il posséde cependant outre une belle étude de mains pour le portrait d'Erasme une des plus belles esquisses originales du maître bâlois: l'esquisse du Triomphe de la Richesse et de la Pauvreté qui devait décorer le Stahlhof ou Steelyard des marchands allemands de Londres. On sait que les «Trionfi» de Pétrarque avaient popularisé ces thémes allégoriques: on peut rapprocher de l'esquisse d'Holbein le triomphe de César de Mantegna ou le Char de triomphe de Maximilien de Dürer. Puisque nous parlons de l'art allemand en France, il n'est pas hors de propos de rappeler ici que

[1]) La reproduction des dessins de la Bibliothèque Nationale dans le recueil de Lippmann est incomplète. On n'y trouve ni la célèbre étude pour la tête de la Vierge ni les deux études de jeunes garçons reproduites dans Soldan et Riehl, no. 19, 31, 74.

les deux célèbres séries de gravures sur bois d'Holbein: les Scénes de l'Ancien testament et les «Simulachres de la Mort» qu'on appelle communément la Danse macabre ont été éditées non pas en Allemagne, mais en France, à Lyon, chez les frères Trechsel avec des vers français de Gilles Corrozet.

Parmi les maitres de moindre envergure qui sont représentés par des dessins dans les collections françaises, je citerai pour finir H. Baldung Grien[1]. Le Louvre possède un des plus beaux dessins du maître strasbourgeois. C'est un dessin à la plume rehaussé de blanc sur un fond vert qui représente la Tentation de S[t] Antoine: une vieille sorcière aux seins flasques fait surgir devant l'ermite qui fait un geste de détresse une belle fille nue. Malgré l'autorité de M. de Terey, on serait plutôt tenté d'attribuer cette admirable composition, qui provient du legs Gatteaux, au génie plus mâle et plus vigoureux de M. Grunewald.

En revanche le Musée Municipal de S[t] Germain en Laye à acquis en 1876 avec le legs Ducastel une tête de femme laurée qui est certainement de la main de Baldung Grien[2]. On reconnait aisément dans cette figure de bourgeoise placide l'influence du style de Dürer. Baldung s'est inspiré visiblement des estampes de son maître telles que la Grande Fortune ou l'Enlèvement d'Amymone dans ce profil au découpage un peu sec.

En poursuivant méthodiquement cette enquête, il serait aisé de compléter la liste des œuvres de l'Ecole allemande qui sont passées en Frances. Mais le seul but de cette étude, qui n'a évidemment pas la prétention d'epuiser le sujet est d'orienter quelque peu les travailleurs et de provoquer de nouvelles recherches dans le fonds encore si mal exploré des Musées provinciaux. Puissent ces indications sommaires sur les tableaux et les dessins de l'Ecole allemande éveiller dans une faible mesure la curiosité des savants et des collectionneurs en faveur de l'art allemand qui n'a ni dans nos travaux ni dans nos collections la place qu'il mérite.

---

[1]) Cf. G. von Terey: Handzeichnungen von H. Baldung Grien. Straßburg. 1894.

[2] P. Leprieur. Bulletin des Musées. 1894.

Charakterköpfe des Secento

I.

MASSIMO STANZIONI

Von Hermann Voss

Keiner der Vorwürfe, die das verflossene Jahrhundert gegen die ihm fremd gewordene Kunst des italienischen Secento erhoben hat, entbehrt so der Berechtigung wie jener, es habe damals eine allgemeine Vermischung der Lokalschulen und Lokalkunstcharaktere stattgefunden. Wohl ist es wahr, daß die Einflüsse hin- und hergespielt haben, daß Bologna auf Rom, dieses auf Neapel gewirkt hat, allein schon das Quattrocento — vom Cinquecento zu schweigen — kannte Vorgänge dieser Art — man erinnere sich der Einwirkung Donatellos auf die Kunst von Padua, aus der Mantegna hervorging, der seinerseits die venezianische Kunst aufs stärkste beeinflußt hat. Nicht richtig ist dagegen, was von einer durchgehenden Vermischung der landschaftlichen Charaktere behauptet worden ist: wenn wir heute einen florentinischen und einen bolognesischen Secentisten nicht mit der gleichen Sicherheit voneinander zu scheiden wissen wie etwa einen quattrocentistischen Umbrier von einem Florentiner, so liegt das nicht daran, daß dort tatsächlich weniger Unterschiede vorhanden wären, sondern an unserer mangelhaften Fähigkeit, uns in diese späteren Werke einzufühlen. Wie sehr die landschaftlichen Besonderheiten bis ins Secento bestehen blieben, dafür gibt es ein charakteristisches Beispiel: die Schule von Siena. Wie groß war doch die Gefahr für die kleine, sehr in den Hintergrund gedrängte Stadt, eine bloße Kolonie von Florenz oder auch von dem weithin wirkenden Rom zu werden! Aber Rutilio Manetti, der in seiner Ruhe auf der Flucht (S. Pietro alle Scale) eines der schönsten und reinsten Kunstwerke der ganzen Periode schuf, ferner der heitere Franc. Rustici, die Ventura und Arcangelo Salimbeni, die Vanni und andere haben so sehr ihren eigenen Ton, wie nur irgend ein sienischer Trecentist — die ganze Sieneser Schule bildet bei all den Einwirkungen, die sie von außen erfuhr, eine in sich geschlossene, unbezweifelbare Einheit.

Und wieviel mehr haben im 17. Jahrhundert diejenigen Schulen ihren eigenen Charakter, die in eben jener Epoche ihren Höhepunkt erreichten oder sich damals erst aus wenig bedeutenden Anfängen heraus zur Blüte entwickelten! Im besonderen denkt man hier an die neapolitanische Schule, die früher stark von Toscana einer-, den Niederlanden andererseits beherrscht, auch jetzt noch fremde Einflüsse aufnimmt, aber neben den Schülern der Römer und Bolognesen eine Schar von Künstlern aufweist, die völlig ihr eigenes Gesicht zeigen. Ja, man geht nicht zu weit, wenn man in den Werken, die damals Domenichino und Guido Reni in Neapel schufen, bereits Rückwirkungen jener Malerschule auf die Großmeister des italienischen Nordens konstatiert. Noch viel mehr gilt das von dem Bolognesen Lanfranco, der lange und viel in Neapel gearbeitet hat und unter dem Eindruck jenes freieren und bewegteren Daseins seinen Dekorations-

stil ins Machtvolle, wenn man will, Rohe, Sinnliche umbildete und als ein anderer nach Rom zurückkehrte.

Ihren eigentlichen Kulminationspunkt erreicht die Schule in zwei stark voneinander verschiedenen Charakteren, die zu den eigenartigsten der Zeit gehören: Salvator Rosa und Luca Giordano. Zwei völlig entgegengesetzte Naturen! Der eine ein Poet, aber keiner, der die Poesie wie Claude Lorrain in weltabgeschiedener Stille fände, sondern einer, der sehr handfest zugreift, wo das Leben in seiner ganzen Sinnlichkeit gegenwärtig ist, gleicherweise ein Landschafter und ein überaus origineller Figurenmaler, einer der alles kann und freilich lebenslang in allem ein arger Dilettant geblieben ist. Nicht so der andere. Luca Giordano ist kein Poet, sondern nur ein sehr begabter Dekorateur; die Stimmung, die von seinen Sachen ausgeht, ist bestenfalls die strahlende Heiterkeit des Südens, gelegentlich, wenn er gut inspiriert war, sehr sprechend getroffen, aber auf die Dauer doch leicht monoton erscheinend. Dekorativ sind seine Bilder — und in noch höherem Maße die Fresken — eigentlich immer — das Schwächste von seiner Hand mag öde und ausgeschrieben erscheinen, man hat doch nie das peinliche Gefühl, daß der Künstler in Verlegenheit war, wie eine auch noch so schwierige oder (schlimmer noch!) gleichgültige Aufgabe anzugreifen sei. Erstaunlich ist seine sichere Handhabung eines völlig eigenen Kolorites. In allem, was Komposition, Figuren, Lineament, Helldunkel anlangt, ist Pietro da Cortona das Vorbild des Fa presto (und gewiß überstrahlt der Meister seinen Schüler weit an Genie), aber in der Farbe ist der Neapolitaner völlig originell und völlig neapolitanisch. Diese breiten Ströme gelblich gefärbten Lichtes, die er in seine Bilder hineinschickt, diese wollüstigen Halbtöne, aus denen hie und da ein Stück rosigen Fleischtones hervorleuchtet, und zu dem dann eine Flut strohblonden Haares und ein sattes samtenes Blau gestimmt ist — wahrer, empfundener ist das Licht und die Farbe des Südens nie gemalt worden, vor allem nie mehr aus dem Genius jenes Volkes selber heraus.

Es ist ein merkwürdiges, ja bizarres Schauspiel, in jene sonnentrunkene Welt die freudlose, finstere Erscheinung des Spaniers Ribera eintreten zu sehen. Das Secento ist ja reich an solchen sonderbaren, dramatischen Kontrasten: in Rom haben die Carraccesken ihr Widerspiel in der Richtung des Caravaggio, in Florenz steht dem vielgeliebten und noch mehr gehaßten Salonbildmaler Dolci der Mann mit der derben Affrescatore-Faust gegenüber: Giovanni da S. Giovanni, und in Bologna erhebt sich gegen den formvollen, aber konventionellen Katholizismus der Reni und Albani die zur Ekstase und Mystik neigende glutvolle Religiosität eines Giuseppe Crespi. Aber der Mann der stockschwarzen Finsternis, des eisigen Schweigens, des saftlosesten, rein deskriptiven Naturalismus in dieser Welt des Lichtes (das damals in der Kunst erst wurde), unter diesen passionierten Schwätzern und Musikanten — das ist doch wohl vom Sonderbaren das Sonderbarste.

Und dieser Spanier stand in Neapel keineswegs isoliert da. Zwar war in seinem Charakter viel rein Spanisches, das sich in jener italienischen Umgebung nicht restlos auflösen konnte, aber seine Art machte Schule, er wurde — wie alles in Italien, das gefällt — nachgeahmt. Unter denen, die ihm künstlerisch nahe stehen, ist der

Bedeutendste und Selbständigste Massimo Stanzioni. Er ist durchaus kein Riberaschüler; der neapolitanische Vitenschreiber De Dominici weiß überhaupt nichts von irgend einem Verhältnis Stanzionis zu Ribera, sondern nennt als seinen Lehrer den mittelmäßigen Porträtisten Fabrizio Santafede, die Artemisia Gentileschi, die Carracci und Guido Reni — aber keinem dieser Namen entspricht Massimos Kunst wie dem einen des Spagnoletto. Es ist unschwer, bei Stanzioni Anregungen von den genannten Künstlern zu begegnen[1]), aber, um es so zu sagen: das künstlerische Temperament, durch das bei ihm diese Anregungen hindurch passieren, ähnelt stark dem des Spaniers. Mit ihm hat er gemein das starke Helldunkel, die Neigung zu neutralen, wenig kräftigen Farben, eine gewisse Dürftigkeit des Bildes an Akzessorischem, das besonders in Neapel überraschend wirkt und den erwähnten De Dominici zu der Behauptung brachte, der Cavaliere habe, um die vornehmen Allüren seiner Frau befriedigen zu können, mehr gemalt, als gut war; dabei sei er zwar niemals in sträfliche Oberflächlichkeit verfallen, habe sich aber bei jedem Bilde mit möglichst wenigen Figuren und Dingen begnügt.

Also Armut der Erfindung, nicht Flüchtigkeit! Vielleicht ist de Dominici doch im Irrtum, wenn er so argumentiert. Es begreift sich, daß ihm als Neapolitaner der späteren Zeit die große Zurückhaltung Massimos nicht mehr lag, daß sie ihm als Schwäche erschien (unser heutiges Urteil lautet anders), und so legte er sich die Geschichte mit der Putz- und Vergnügungssucht seiner Frau zurecht. Die Wahrheit ist, daß Stanzioni freilich, selbst neben den Spanier gehalten, dessen Feld begrenzt genug war, etwas Dürftiges, Mageres hat; seine Sachen wirken nicht sehr, aber sie gehören — ein seltener Fall in Neapel — zu denjenigen Dingen, die bei näherer Beschäftigung gewinnen. Der Künstler ist immer gewissenhaft (wie de Dominici eigens anerkennt), niemals flüchtig, niemals roh; so war es denn auch leicht für die anderen, ihn mit Effektvollem und Grellen zu übertönen. Daher wird es sich erklären lassen, daß der zu seiner Zeit durchaus geschätzte Meister doch auf die Länge etwas in den Hintergrund geriet — in Deutschland ist er schon deshalb eine persona incognita, weil wir kaum Bilder von ihm haben und er in unseren Kunstbüchern mehr oder weniger ignoriert wird.

Wie soll man auch werben für einen Künstler, dem gerade das Mitreißende, Geniale abgeht, der durch das Stoffliche niemals reizt oder interessiert und der gerade in dem, was er meisterhaft beherrscht, dem Empfinden der Zeit so unendlich ferne steht?

Denn worin Massimo vor allem bedeutend ist, das liegt heute nur wenigen: wer interessiert sich für den heiligen Emidius, wer für den heiligen Bruno, den heiligen Antonius? Ja, wären die Geschichten dieser Personen vorgetragen von dem Pinsel eines Trecentisten, in dessen rührender künstlerischer Simplizität (wie man das so nennt) eine Gewähr der „Echtheit" des religiösen Empfindens enthalten zu sein scheint! Aber

[1]) Über die Stellung zu Reni später. Von Carracci zeigt er sich in der Pietà von S. Martino angeregt: Haltung und Modellierung des Leichnams Christi entsprechen außerordentlich dem (neuerdings bezweifelten) Bilde der Pietà, das in mehreren Exemplaren (Rom, Doria, Neapel, Museo Nazionale u. a.) vorkommt.



Abb. 1. MASSIMO STANZIONI: Bacchusfest
Madrid. Prado

dem Katholizismus des 17. Jahrhunderts begegnet man mit ausgesprochenem Mißtrauen und (unausgesprochener) Antipathie. Man hält ihm allenfalls die vollendete Form und eine gewisse leicht hysterische Art von Schwärmerei zugute; eine einfache, unpathetische Religiosität im Sinne verflossener Jahrhunderte wird ihm nicht zugetraut.

Wer sich bestrebt hat, liebevoll in eine Persönlichkeit wie Stanzioni einzudringen, kann so allgemein gefaßten Urteilen unmöglich beistimmen. Man sehe seinen hl. Bruno in der Certosa S. Martino zu Neapel: eine schlichte, ganz unpathetische Mönchsfigur zwischen sechs Brüdern aufrecht dastehend; nur einen Kontrast hat das Bild: das Stehen des Heiligen und das andächtige Niederknien der Mönche — im übrigen nichts, was die ergreifende Einfachheit dieses siebenmal gebrachten weißen Ordenkostüms, dieser sieben glatt geschorenen Häupter störte. Und dabei könnte man nicht einmal sagen, daß absichtvoll nach Schlichtheit oder hieratischer Feierlichkeit gestrebt wäre — innerhalb der bescheidentlich und taktvoll gezogenen Grenzen ist so viel malerische Feinheit, so viel Abtönung des Ausdruckes der Andacht gegeben, wie sie die Zeit nun einmal verlangte.

Stanzioni hat für den eigentümlich weltfremden und doch freudigen Geist dieser Karthäuserbilder einen eigenen koloristischen Ausdruck gefunden: er gibt ein ganz helles, silbriges Weiß, stimmt es zu einem leichten Grauschwarz (das Riberesker Abstammung ist) und stellt zu diesen beiden Tönen eine bläuliche Landschaft als Grund. So ist es wie in dem Bilde der Certosa, besonders in dem noch silberneren des

Neapler Museums gehalten, wo der Heilige in seinem Ausdruck der Entrücktheit ihm so ganz glaubhaft und so fein differenziert gelungen ist, daß gerade wir Modernen hier persönlich sehr stark interessiert werden müßten.

Es ist bekannt, daß die Themen, die man den Künstlern damals in Andachtsbildern stellte, nicht immer sehr erfreulicher Art waren. Auch Stanzioni, wenn er den hl. Emidius darzustellen hatte, der den Segen der hl. Trinität auf Neapel herabfleht (S. Trinità de' Pellegrini), mußte spüren, daß das ein spröder, unfruchtbarer Stoff war — und doch, hätte er nur diesen einen, hinreißend ausdrucksvollen Kopf des knienden Bischofs gemalt, der beide Arme fürbittend ausstreckt, das Bild würde uns schon innerlich zu beschäftigen haben. Wir deuteten an, daß der Künstler bei aller Einfachheit doch keineswegs als ein Archaist erscheint, selbst da nicht, wo er die Mittel der Darstellung so aufs äußerste beschränkt, wie etwa in einer Madonna del Rosario im rechten Querschiff von S. Lorenzo, in der er alles himmlische Geleit weggelassen hat, und die Szene, wie die Mutter Gottes dem scheuen Mönche den Rosenkranz spendet, in ihrer ganzen Menschlichkeit wirken läßt. Und wie erfreut in diesem Bilde doch wieder die Naivetät, mit der ein Reigen nackter Engelchen zu Häupten der Maria sein Wesen treibt!



Abb. 2. MASSIMO STANZIONI zugeschrieben Die Naturkunde
Dresden. Königl. Gemäldegalerie

Nur ungern schreitet man von solchen Darstellungen des bloßen Daseins oder ganz einfacher Handlungen zu den komplizierteren Szenen. Man sieht deutlich in Werken wie dem „Abendmahl" im Chor von S. Martino, daß es ihm schwer fiel, dramatische und vielfigurige Bilder durchzuführen; es ist alles ganz gut erdacht, aber steht doch ohne rechten Zusammenhang nebeneinander. Besser sind vielleicht die bozzetti zu den großen Bildern, wenigstens gilt das von der Skizze zu einer „Hochzeit von Cana", die man in der Sakristei von S. Filippo Neri sieht, wo einmal die trockene, echt ribereske Technik interessiert, die wohl auf die späteren Dekorationsmaler Eindruck gemacht hat, daneben aber auch das Motiv der zum Mittelgrund hinaufführenden Treppe als architektonisch wirkungsvolles Motiv bemerkenswert ist.

Neben dem Gebiete des Religiösen steht das der Mythologie für Stanzioni in zweiter Linie. In einem Bacchanal, das er für den König vnn Spanien malte (heute



Abb. 3. MASSIMO STANZIONI: Santa Agata
Neapel. Museo Nazionale □

im Prado), geht es nicht allzu bacchantisch zu, aber man hat Grund, sich wenigstens über die Vielseitigkeit des Künstlers zu wundern und anzuerkennen, wie weit er in der Darstellung weiblicher Grazie Ribera übertrifft. Nannte man ihn doch zu jener Zeit geradezu den „Guido Reni von Neapel"! Andererseits konnte es ihm in einer (signierten) Sibylle der Galleria Doria zu Rom zustoßen, daß statt idealer mythologischer Stimmung naturalistische Gemeinheiten sich breitmachen und das begeisterte prophetische Aufsehen, wie es etwa Domenichino gibt, zu einem blöden Erstaunen wird.

In den deutschen Galerien ist Stanzioni, wie gesagt, kaum vertreten, — in Dresden wird ihm seit 1812 eine Allegorie der Naturkunde zugewiesen, die im Galeriewerk als Domenichino wiedergegeben worden ist, allein die Zuschreibung erscheint mir durchaus unhaltbar. Das Interessante, hieneben reproduzierte Bild, das weder mit



Abb. 4. MASSIMO STANZIONI: Susanna und die beiden Alten
Frankfurt a. M. Städelsches Institut □

der neapolitanischen, noch mit der römischen oder bolognesischen Schule etwas zu tun hat, erweist sich jedenfalls als abhängig von späteren Venezianern, besonders von Paolo Veronese, an den das Kostüm, zumal die Partie um die Brust, aufs lebhafteste erinnert. Auch die Stanzioni ganz fernstehende Behandlung des Fleisches und das weiche Helldunkel, ferner das Stilleben weisen nach Venedig. Einen bestimmten Meister weiß ich nicht zu nennen.

Dagegen besitzt das Städelsche Institut zu Frankfurt unter dem Namen des Spagnoletto, neuerdings mit ?, ein Meisterwerk Massimos. Es ist das eindrucksvolle große Bild „Susanna und die beiden Alten". Wohl nur, weil die deutschen Galerien kein Vergleichsmaterial bieten, wurde der wahre Urheber des Bildes nicht erkannt. Zur stilistischen Analyse besonders geeignet erscheint uns die Halbfigur der hl. Agata im Museo Nazionale zu Neapel. Schon der Typ der Frau ist hier und dort der gleiche: breit, mit niederer, aber großer Stirn, von ganz gleich angeordneten schwarzen Haaren umgeben; charakteristisch die Form des Mundes, die Augen, der weich gegen die Schultern absetzende Nacken. Man halte ferner Bewegung gegen Bewegung, man verfolge die für Stanzionis Schönheitssinn bezeichnende flüssige, elastische Linie der Schultern und Arme, weiter die fleischigen, stark vorgewölbten Hände mit den rundlichen Fingern, man beachte malerische Eigentümlichkeiten wie die dünn beginnenden, dann anschwellenden Schatten.



Abb. 5. GUIDO RENI: Susanna und die beiden Alten
Florenz, Uffizien □

Zur Vergleichung des Nackten eignet sich noch besser das erwähnte Bacchantenfest in Madrid. Auch für charakteristische Gewandmotive des Frankfurter Bildes findet man hier sprechende Analogien, z. B. für das über Susannens Arm gelegte Gewand in einer weiblichen Gestalt ganz rechts; die Haltung des vorderen Greises ähnelt der einen Figur ganz links in Madrid: Vordrängen des Oberkörpers, Zurückstellen des einen und Vortreten mit dem anderen Fuße. Die Art, wie sich die Hände Susannas und des einen Greises berühren, entspricht der Handberührung zweier Bacchantinnen ganz rechts auf dem Bilde im Prado. Im Helldunkel sind gleichfalls viele Berührungspunkte vorhanden: tiefe, oft strichartig scharf absetzende Schatten, starke Helligkeiten unmittelbar neben tiefen, schwarzen Stellen: wie der rechte Arm der Susanna grenzt der linke einer rechts vorn knienden Bacchantin direkt gegen die Dunkelheit — man achte auch auf die weiche, feinempfundene Biegung, in der die Begrenzungslinie verläuft.

Unser Frankfurter Bild hat in einem anderen, vielleicht noch bekannteren sein unverkennbares Vorbild. Es ist Guido Renis Darstellung des gleichen Gegenstandes in den Uffizien (Replik in der National Gallery, London). Man vergleiche die Komposition, die Bewegungen und Typen der beiden Alten, selbst ihre Gewänder, weiter die Armhaltung der Susanna, den Blick usw. Es ist kaum anders zu interpretieren: Massimo kannte jenes Gemälde Guidos, und somit möchte es mit der für uns etwas sonderbaren Bezeichnung „Guido Reni von Neapel" doch noch in anderem Sinne seine Richtigkeit haben. Es ist aber für den Neapolitaner und Riberesken bezeichnend, wie er sich den Bolognesen zurechtlegt. Zunächst erweiterte er alles; aus den Halbfiguren

werden ganze Gestalten, und dabei ist ihnen innerhalb des Rahmens auch noch mehr Spielraum gelassen. Durch solche Veränderungen gewann Stanzioni die Möglichkeit, die Bewegungen deutlicher und schärfer auszubilden; man erkennt besser das Widerstreben der Susanna, das Vordringen des vorderen Alten, die Überredungsversuche des anderen. Damit nicht zufrieden, verstärkte der Neapolitaner alle Motive: Susannens Oberkörper weicht schaudernd zurück, der Kopf wendet sich jäh zur Seite, die Augen blicken scharf auf die Verfolger, und während die Linke ängstlich das Gewand an den Körper drückt, wehrt die Rechte die zudringliche Hand, die einen Zipfel davon ergreift, von sich ab. Ganz außerordentlich ist, was der Ausdruck des Antlitzes an Intensität gewonnen hat; auch der vordere Alte ist nicht wie bei Guido halb nachdenklich, sondern ganz gespannte Lüsternheit; wirkungsvoll erdacht wurde die Verkürzung, in der der Kopf des zweiten Greises erscheint. Auch die Rechte, die der vordere warnend gegen das Kinn erhebt, ist mahnender, sprechender geworden.

Eine starke Resonanz findet das Geistige des Bildes in dem Charakter des Kolorites. Kräftige Lokalfarben sind, wie gewöhnlich bei Stanzioni, nicht vorhanden, selbst die am meisten sprechenden Töne, das Olivgelb und Weinrot des ersten Greises, sind nicht sehr stark. Wundervoll weich und goldig das Karnat der Susanna, freilich immer mit jenem graulichen Anflug, der für den Meister bezeichnend ist, ausgesprochen grauweiß das Gewand, an dem der eine Alte zerrt. Riberesk dunkel der Grund. In Vortrag, Formensprache, Kolorit ebensoviel Anklänge wie Abweichungen vom Spagnoletto.

Der Stoff der Keuschheit Susannens ist, wie sein Gegenstück: Joseph, den Lockungen von Potiphars Weib widerstehend, ein Lieblingsthema des Secento, in Italien wie im Norden. Es sind damals hervorragende Kunstwerke dieses Gegenstandes entstanden, und um ihrerwillen würde es sich lohnen, einmal alles im Ganzen zu betrachten, wie es für einen einzelnen Künstler des Nordens, Rembrandt, bereits geschehen ist. Eine parallele Darstellung der Verkörperung, die das Thema im Süden und der, die es in den nordischen Ländern fand, könnte zur Erkenntnis der künstlerischen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten hier und da im Secento von Nutzen sein. Auch für die Richtigkeit der eingangs behaupteten starken lokalen Abweichungen innerhalb Italiens könnte sich mancherlei dafür ergeben — gerade in unserem Falle, wo der Neapolitaner an den Bolognesen anknüpft, ist der Abstand mit Händen zu fassen: er ist keineswegs nur individuell, sondern greift über das Persönliche weit hinweg in allgemeine Fragen des Volkstumes über.

Di una Madonna del Bachiacca attribuita a Raffaello

di Giovanni Poggi-Firenze.

La tavoletta che qui si pubblica[1]), ritrovata nel 1875 a Carpenedo in una casa di artigiani, è posseduta ora da monsignor Giacomo Bertoldi in Asolo-Veneto. Nelle gazzette del tempo fu giudicata opera della prima maniera di Raffaello o, almeno, «lavoro pregevolissimo della sua scuola»[2]). Il Morelli invece l'attribuiva, meglio che a Raffaello, al fiorentino Francesco Ubertini detto il Bachiacca: «Un piccolo quadro che pochi anni fa si trovava in possesso del prete don Giacomo Bertoldi a Carpenedo, presso Mestre, da lui tenuto per un Raffaello Sanzio, consenzienti alcuni amici dell' arte di Venezia. In quel quadro . . . . la composizione è di un artista ancora inesperto, l'atteggiamento della Vergine ricorda la scuola perugina, mentre il paesaggio e la scala dei colori richiamano già vivamente il Franciabigio».[3]) Ma l'opinione del Morelli, con cui del resto consentirono tutti i conoscitori, restò quasi ignorata dal pubblico. Lo stesso possessore del quadro volle dimostrare l'attribuzione a Raffaello con un apposito libro.[4]) Di recente, i giornali hanno ripreso a parlare di un Raffaello sconosciuto ed inedito, e un artista genovese, Franco de Amicis, ha pubblicato uno studio critico su «Raffaello Sanzio da Urbino e la sua madonna della Missione che si conserva in Asolo-Veneto nella Raccolta Bertoldi».[5]) Mi è parso perciò opportuno ravvivare il ricordo dell' opinione autorevole del Morelli, adducendo a sostegno alcuni fatti e considerazioni nuove.

* * *

Un semplice sguardo al quadretto di Asolo basta, per chiunque abbia familiarità con la pittura fiorentina del primo Cinquecento, a provare la verità delle considerazioni esposte dal Morelli. La composizione, il tipo della Vergine e del bambino Gesù, il modo con cui è trattato il paesaggio e sono dipinti gli alberi le rocce e le piccole figure del fondo, la tonalità fredda del colorito, una certa grossolana rozzezza nella disposizione delle pieghe, tutto indica chiaramente e suggerisce il nome dell' Ubertini. Il confronto con una tavoletta del Bachiacca — ritrovata di recente nei magazzini della galleria degli Uffizi ed esposta nella prima sala Toscana — convincerà i più restii.

[1]) Su legno di pioppo, alta O. 28 larga O. 21.

[2]) Cfr. la Gazzetta di Venezia del 21 Aprile 1875.

[3]) I. Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig, 1890, p. 132—133. Dell' ediz. ital. di U Hoepli-Milano, 1897, cfr. la pag. 99.

[4]) G. Bertoldi, Di una nuova tavola di Raffaello, Asolo, 1897, pp. 224.

[5]) F. de Amicis, Raffaello Sanzio da Urbino e la sua madonna della Missione che si conserva in Asolo-Veneto nella raccolta Bertoldi, Genova, 1906, pp. 53.



ASOLO VENETO. Madonna della Missione attribuita a Raffaello □



FIRENZE, R. Galleria degli Uffizi: Bachiacca, l'arcangelo □ Raffaele e Tobiolo □



BERLINO, Kaiser Friedrich-Museum Bachiacca, Battesimo di Cristo □



FIRENZE, palazzo Serristori
Bachiacca, La Madonna col bambino, s. Elisabetta e il Battista



FIRENZE, proprietà privata
Bachiacca, La Madonna col bambino, s. Elisabetta e il Battista



FIRENZE, presso il conte Niccolini □
Bachiacca, La Madonna col bambino, s. Elisabetta e il Battista

La testa dell' arcangelo Raffaele a pena svaria dalla testa della Vergine nel quadro di Asolo; le stoffe sono piegate e disposte nella stessa maniera; il paese e le piante, dal fusto esile e dai rami sottili, concordano pienamente; persino il colore, nel cielo, è posato a piccoli e grassi tocchi longitudinali, che sembrano striature. Aggiungerò che la figura di Elisabetta, inginocchiata allato della Madonna, ricompare identica nel Battesimo di Cristo del Kaiser Friedrich-Museum di Berlino e, precisamente, nella vecchia che è terza nel gruppo di cinque figure alla sinistra di chi guardi il quadro. Questo Battesimo è ricordato tra le opere del Bachiacca nelle Vite di Giorgio Vasari.[1]) Ma la piccola composizione di Asolo, che per la grazia piacente dovette godere il favore dei contemporanei, fu ripetuta dallo stesso Bachiacca più volte, e il caso mi ha fatto conoscere, negli ultimi tempi, tre di quelle repliche. In un grande quadro posseduto in Firenze dal conte Umberto Serristori, si notano leggiere varianti nel gruppo composto dalla Vergine, dal bambino e dal piccolo Giovanni: del tutto diversa è la figura di Elisabetta e, nel fondo di paese, sotto la rupe di sinistra, sono alcuni pastori che guardano un gregge, schizzati con quella spiritosa vivezza che il Vasari loda. Un secondo quadro, pure in Firenze presso una famiglia privata, ripete un po' più grossamente la Madonna Serristori, variando soltanto il gruppo di piccole figure nel fondo. Una terza volta, e in un tempo, a giudicare dallo stile, più tardo, il Bachiacca ripetè la stessa composizione, in una tavola posseduta dal conte Niccolini. Il paese è del tutto diverso, con architettura nel fondo, le carni, le pieghe, i capelli sono trattati con durezza quasi metallica; il piccolo Giovanni non è seduto di profilo in terra nè accenna con il braccio destro al divino infante, ma, voltato quasi di faccia, spiega con le due mani un rotolo ove è scritta la profezia Ecce Agnus Dei. La figura del Battista, che ricorda assai nella posa il putto sostenuto dalla madre su un piccolo rialzo di



BACHIACCA, Madonna
col bambino e s. Giovannino
(già nella raccolta Doetsch)

[1]) Vasari, Vite, ed. Milanesi, VI, 455, «Similmente nella già detta anticamera di G. M. Benintendi fece due quadri molto belli di figure piccole; in uno de' quali è il Battista che battezza Gesù Cristo nel Giordano».

terra nel Battesimo di Berlino, si ritrova in un altro dipinto del Bachiacca, — una Madonna già nella raccolta Doetsch — dove il gruppo principale è derivato dalla Madonna raffaellesca del divino Amore[1]) Questa Madonna Doetsch mi sembra contemporanea o di poco posteriore alla terza delle repliche del quadretto di Asolo che ho ricordato. Altre, suppongo, se ne ritroveranno dopo questa notizia. Ad ogni modo, quanto ho detto è più che sufficiente a convalidare la giustezza dell' attribuzione del Morelli e varrà a togliere definitivamente, alla Madonna di Asolo, il nome di Raffaello. Coloro che nell' entusiasmo della prima scoperta lo pronunciarono, ignorando probabilmente perfino l'esistenza del fiorentino Bachiacca, meritano ogni scusa: il nome del gradne artista fu confuso con quello dell' Ubertini assai spesso; basti ricordare lo squisito ritratto di giovinetto che è al Louvre e la «Vierge au sein» già posseduta dal prof. Nicole di Losanna.[2])

[1]) Catalogue of the Collection of Pictures by old Master of H. Doetsch esq., London, 1895, num. 109, pag. 32; tavola alta O. 61 larga O. 48.

[2]) Tra le opere del Bachiacca attribuite ad altri autori mi piace ricordare la Maddalena della Galleria Pitti, (num. 102) creduta di Aurelio Luini. Il primo a proporre il nome del Bachiacca fu B. Berenson, The florentine Painters of the Renaissance, 1901, p. 102: e di recente, ripulito il quadro dalla sporca vernice che ne falsava il colore, sono apparsi anche più evidenti i caratteri dell' arte del Bachiacca.

Neuerwerbungen holländischer Gemäldegalerien

Von Kurt Freise (Haag)

Die Ankäufe der Galerien Hollands pflegen sich auf Werke der nationalen Kunst zu beschränken und vollziehen sich meist in aller Stille. Nur im vergangenen Jahre wurde durch das in Frage stehende Objekt und durch die für den Staat etwas schwierigen Kaufsbedingungen die Sache schon vor Abschluß der Verhandlungen auch in weiteren Kreisen besprochen. Zum Teil war das aber auch die Folge eines Mißverständnisses: daß man im Ausland nämlich zuerst glaubte, es handele sich um die Erwerbung der ganzen Sammlung Six in Amsterdam durch den holländischen Staat. Der wirkliche Sachverhalt über den Ankauf der 39 Gemälde der Sammlung Six-van Vromade ist jetzt allgemein bekannt.

Im folgenden soll eine Übersicht über die Gemälde dieser Kollektion gegeben und im Anschluß daran mögen auch die anderen Neuerwerbungen, sowohl des Rijksmuseums wie der übrigen Galerien Hollands, besprochen werden.

Das „Milchmädchen" von Jan Vermeer van Delft (Abb. 1) stand und steht natürlich im Vordergrund des Interesses. Es passiert heute nicht mehr oft, daß Bilder von seinem künstlerischen Werte und von einem Meister, dessen noch erhaltene Werke sich fast an den Fingern abzählen lassen, überhaupt verkäuflich sind. Die Schätzung dieser kleinen Leinwand bereitete daher keine geringen Schwierigkeiten. Die enorm hohe Summe von rund 500 000 Gulden, die bezahlt wurde, erweckte bei vielen, die für den materiellen Wert des Geldes ein durchschlagenderes Gefühl besitzen als für den ideellen eines Kunstwerkes, Widerspruch. Und es gesellte sich dazu noch die Erwägung, ob die Staatskasse einer so außergewöhnlichen Forderung ohne Benachteiligung anderer Budgets gewachsen sei. Es wurde auch eingeworfen, daß zur Charakterisierung der Kunst Vermeers die in Amsterdam und im Haag befindlichen Gemälde des Meisters völlig ausreichten. Im vorliegenden Falle aber war diese mehr kunsthistorische Frage erst in zweiter Linie zu berücksichtigen. Hier durfte und mußte gekauft werden, schon aus dem einen Grunde, weil das Bild „schön" ist und weil es ganz unabhängig von der Person seines Schöpfers — man kann wohl ohne Übertreibung sagen — Ewigkeitswerte in sich birgt. Es geht von ihm ein seltsames Leben aus, das sich nicht aus dem dargestellten Vorgang, dem einfachen Sujet erklärt, sondern allein aus dessen künstlerischer Behandlung. Nur sie löst in dem Betrachter jene geheimnisvolle Wirkung aus, schenkt einen so rein künstlerischen Genuß, der immer größer und nachhaltiger wird, je mehr man sich in die Einzelheiten vertieft und sie in ihrer Bedeutung und Wirkung gegenseitig und zum Ganzen abwägt. Man ahnt, fühlt, wie unendlich reich ein äußerlich noch so unbedeutend erscheinendes Stück Leben sein kann, wenn ihm ein sehender und empfindender Mensch gegenübersteht. Ist der zugleich Künstler, so muß er sein Innerstes offenbaren und den anderen Menschen mitteilen. Ihm in dieser schöpferischen Arbeit bis ans Ende folgen zu können, ist eine auch nicht leichte,



Abb. 1. JAN VERMEER VAN DELFT: Das Milchmädchen
Amsterdam, Rijksmuseum □

nachschaffende Kunst für sich. Denn das große Geheimnis des Kunst-„Verstehens" liegt in der Hauptsache darin, daß der Beschauer eines Kunstwerkes auch selber mit der realen Natur seelisch vertraut ist — natürlich auf seine persönliche Art. Aus den Werken der anderen (seien es nun Maler, Bildhauer, Dichter oder Musiker) zu erkennen, wie die Natur, die Dinge, auf sie gewirkt haben, gibt außerdem noch den Genuß, der in dem Erschließen einer reichen Künstlerpersönlichkeit liegt. Nicht um quantitativ möglichst viel zu besitzen, nicht aus Sammelinteresse werden von einem Künstler mehr als ein oder zwei Werke von den Galerien angekauft, sondern weil aus jeder einzelnen Arbeit neue Züge wahrnehmbar werden und bei gegenseitiger Vergleichung immer feinere und feinste Züge in die Erscheinung treten, die das einzelne Werk für sich allein, vielleicht nicht erkennen läßt. Zieht man ferner aber auch die entwicklungsgeschichtliche Stellung eines Bildes im Œuvre seines Malers in Betracht, so steht für das „Milchmädchen" fest, daß es zu Vermeers vollkommensten Schöpfungen gehört. Schwächen, die man auf einigen seiner anderen Gemälde nicht leugnen kann, finden sich hier nicht.

Seine ganze Schönheit freilich kann in keiner öffentlichen Galerie — noch dazu von der Größe des Rijksmuseums — zur vollen Wirkung kommen. Die feine, ruhig-beschauliche Stimmung, und dabei das geradezu monumentale Leben (wenn man sich vergegenwärtigt, wie das Mädchen dasteht, wie die Milch aus dem irdenen Kruge herausgleitet, wie alles Beiwerk unbeabsichtigt natürlich und doch bis auf's kleinste und unscheinbarste Stückchen mit Überlegung angeordnet ist): das alles widerspricht dem „Betriebe" eines großstädtischen Museums. Dazu kommt, daß das Bild wegen seiner Kostbarkeit nach Möglichkeit geschützt werden muß, daß es unter Glas gebracht ist, vielleicht auch ein kleines bißchen zu tief hängt und direkt von vorn beleuchtet wird, anstatt von der (linken) Seite. Da nun der Betrachter immer zwischen Fenster und Gemälde steht, so fällt auch noch ein etwas störender Schatten auf die Bildfläche. Diese — wohl vorläufige — Placierung ist äußerlich allerdings bedingt; denn um dies Hauptstück als Mittelpunkt sollten sich die übrigen Bilder der en bloc erworbenen Sammlung gruppieren.



Abb. 2. JUDITH LEYSTER: Der Lautenspieler Amsterdam, Rijksmuseum □

Unter diesen ist für das Rijksmuseum ohne Frage das wichtigste der „Lautenspieler" von der Judith Leyster (Abb. 2). Es ist ein Bild, das früher — wie die meisten Werke dieser begabten Künstlerin — Frans Hals selber zugeschrieben wurde. Bode dachte dann (Studien, Seite 102) an Johannes Hals, bis Hofstede de Groot in Judith Leyster die wirkliche Urheberin fand und gleichzeitig ihr noch erhaltenes Œuvre zum ersten Mal zusammenstellte (Preußisches Jahrbuch, 1893) Die Technik ist ja lange nicht so fein, der Strich des Pinsels nicht so spontan wie bei dem Meister, Frans Hals. Die Farbe ist etwas zäher, und der Charakteristik der Figuren haftet doch eine gewisse Spur von Modellpose an; etwa von der Art, wie man sie in der Utrechter Schule — nur stärker ausgeprägt — findet. Eigentümlich ist die Beleuchtung von links unten durch eine nicht sichtbare künstliche Lichtquelle. Ein Einfluß von Honthorst neben dem des Frans Hals ist wohl nicht unwahrscheinlich. Zumal nicht nur bei diesem „Lautenspieler" künstliches Licht verwandt ist, sondern auch auf dem kleinen Bild im Haag „das verführerische An-

erbieten".[1]) Oder sollte das vielleicht auf eine Wirkung der Lichtstudien des jungen Rembrandt zurückgehen?? — Das Bild trägt die Jahreszahl 1629. Aus diesem Jahre stammt auch das andere, größere Gemälde derselben Künstlerin im Rijksmuseum; beide dokumentieren sich dadurch als die frühesten der von ihr auf uns gekommenen Werke. Dem eigenartigen Monogramm fehlt in diesem Jahre zum L noch der untere geschwungene Querstrich, der hier in dem horizontalen geraden, in dem Stern endigenden Strich zu sehen ist. Ebenso fehlt die obere Schleife, die die Monogramme der späteren Bilder haben (mit Ausnahme des Haager Bildchens von 1631, dessen Monogramm aus drei Buchstaben I, L und S in steiler Antiqua-Kapitalschrift besteht).



Abb. 3. GABRIEL METSU: Die Heringsverkäuferin Amsterdam, Rijksmuseum

Die „Schlittschuhläufer", Bauern in einem Interieur um einen Kamin, von Adriaen van Ostade aus dem Jahre 1656 haben ein sehr feines Helldunkel. Die einzige Lokalfarbe liegt auf der roten Weste des zuvorderst im hellsten Lichte stehenden Bauern, der auch kompositionell die wichtigste Figur ist. Von ihm aus gruppieren sich die übrigen Personen nach dem Hintergrunde hin. Über ihn hinweg wird auch das von links einfallende Licht, indem es an Stärke langsam abnimmt, mit den Figuren in die Tiefe geführt.

Gabriel Metsus „Heringsverkäuferin" (Abb. 3) steht zwar hinter manchem anderen Werk von seiner Hand an farbigem, tonalem und kompositionellem Reiz zurück. Es ist aber doch ein gutes und charakteristisches Gemälde, für das 1783 auf der Auktion P. Locquet 3000 Gulden bezahlt wurden, während Vermeers „Milchmädchen" 1798 auf der Versteigerung J. J. de Bruijn nur 1550 Gulden brachte.

Der „Stall" von Philips Wouwermans (Abb. 4) ist, wie seine meisten Bilder dieser Art, stark nachgedunkelt. Das ist schade, denn manche feinen kleinen Beobachtungen, wie z. B. bei dem Durchblick hinten ins Freie die Sonne auf die junge Falkenjägerin scheint, während Kopf und Brust ihres Pferdes bereits im Schattenbereiche des Stalles sich befinden, haben so ihre künstlerische Wirkung eingebüßt — obwohl gerade sie nicht in letzter Linie die Bilder dieses fruchtbaren Malers so reizvoll machen.

[1]) In dem soeben erschienenen Auktionskatalog von Fred. Muller & Co. (Sammlung Hoogendyk, wird auch ein Bild mit Kerzenbeleuchtung von Judith Leyster abgebildet; noch eins befindet sich beim Kunsthändler F. Kleinberger in Paris.



Abb. 4. PHILIPS WOUWERMANS: Der Stall
Amsterdam, Rijksmuseum ▫

Die „ruhende Hirtenfamilie mit ihren Herden" von Adriaen van de Velde (Abb. 5) ist ein in Lichtbehandluug und Zeichnung hübsches Stück.

Ruisdaels Autorschaft an der von Wouwermans staffierten „Furt" ist nie ganz sichergestellt gewesen. Die von einigen vorgeschlagene Zuschreibung an Hobbema dürfte doch wohl eher das Richtige treffen; ganz abgesehen von der technischen Behandlung. Denn für den Charakter Ruisdaels ist diese Landschaft doch etwas zu idyllisch. Es fehlt ihr völlig dessen Herbheit. Dagegen paßt die Stimmung, die sich beispielsweise in den horizontalen Terrainlinien, in dem leise dahineilenden Waldflüßchen, in den Durchblicken zwischen einzelnen Bäumen hindurch ausdrückt, ganz zu dem Naturell Hobbemas. Auch der Umstand, daß der Maler der Landschaft sich diese von Philips Wouwermans mit einer so bunten lustigen Gesellschaft bevölkern ließ, spricht eher für Hobbema als für Ruisdael. Ja, wenn das Monogramm mit dem sonderbaren F dahinter wirklich echt wäre! Aber so . . .

Damit ist die Reihe der großen Namen der Kollektion Six- van Vromade zu Ende. Unter dem der Zahl nach größeren Rest befinden sich aber noch einige recht gute Bilder. Zum Beispiel ein in der Farbenzusammenstellung außerordentlich feiner Abraham Mignon: ein „Stilleben" mit offenen Austern auf einer Schale, neben deren perlmutterartigem Glanz eine Orange, rote Kirschen und ein blauweißer Porzellantiegel



Abb. 5. ADRIAEN VAN DE VELDE: Ruhende Hirtenfamilie mit ihren Herden
Amsterdam, Rijksmuseum □

die Hauptfarben geben; dazu kommen die gedämpfteren von Weintrauben, Nüssen, Blättern, einer Glasvase u. a.

Ebenfalls recht hübsch ist die „Flußlandschaft" von Adam Pijnacker in ihrer warmen gelblich-rosa Abendstimmung. Auch einzelnes Detail, wie der Mann mit dem Ziegenbock vorn im Wasser, ist erfreulich. Ferner sind hier zu nennen die „Kühe und Hirten" in einer Landschaft bei warmem Sonnenlicht von Claes Berchem. Die große „Vanitas", eine junge Frau vor einem Spiegel, von Paulus Moreelse ist eine charakteristische Arbeit dieses Utrechter Meisters, die aber nichts neues über ihn sagt. Von Jan Victors besaß das Rijksmuseum aus der Sammlung van der Hoop bereits zwei gleichartige Bilder wie dies Gemälde mit einem „Entenverkäufer und einem Obstladen". Es ist auch im selben Jahre, 1654, entstanden, wie der „Zahnarzt", Nr. 2555 des Rijksmuseums.

Die übrigen Bilder brauchen nur kurz aufgeführt zu werden. Von J. Asselijn ein „italienischer Hafen" und eine „Landschaft mit den Ruinen des Kolosseums", von Ludolf Backhuysen eine „bewegte See" und eine „stille See"; zwei kleine angenehme Bildchen. Jacob Esselens ist durch eine große „gebirgige Waldlandschaft" mit mythologischer Figurenstaffage vertreten; im Stil des Bildes in Braunschweig. Die Figuren, in einem unangenehmen rosa Ton, sind sehr schwach. Die Landschaft ent-



Abb. 6. AELBERT CUYP: Bildnis des Barent Pietersz, gen. Grootebrouk und seiner Frau
Amsterdam, Rijksmuseum

behrt aber nicht einer gewissen Großzügigkeit, doch ist ihre Wirkung durch die nicht allzugute Erhaltung beeinträchtigt. (Wir werden Esselens nachher von einer besseren Seite kennen lernen.) In alphabetischer Reihenfolge kommen dann ferner: Lucas François mit einem mittelmäßigen Grisailleporträt, G. de Heusch mit einer „Italienischen Landschaft", Melchior d'Hondecoeter mit einem „Hühnerhof". Von W. J. Laquy (1738—1798) drei Kopien nach einem Triptychon von Dou (H. d. G. Nr. 113), das auf dem Transport nach Rußland in der Ostsee untergegangen ist. Von Lingelbach eine „Rückkehr vom Markte". Michiel van Musscher, „Porträt eines Schiffsbefehlshabers". Frans Post, zwei kleine „brasilianische Landschaften". Von Rachel Ruysch ein feingemaltes „Blumenbukett". Ferner zwei G. Schalcken, von J. A. van Staveren eine Kopie nach dem im Wiener Hofmuseum befindlichen „Arzt" von Dou, ein „Interieur" von Domenicus van Tol, von Cornelis Troost das Porträt des berühmten Leidener Arztes Boerhave, ein „Fruchtstück" von J. Walscapelle, eine sehr mäßige, ganz kleine „Vanitas" von Adriaen van der Werff und eine hübsche „Dünenlandschaft" von Jan Wijnants.

Schließlich gehört zu dieser Sammlung noch eine große Leinwand „Noli me tangere", die den Namen Rubens führt. Max Rooses hat das Bild wohl nicht ohne triftige Gründe in die Liste der Werke von Rubens nicht mit aufgenommen. Vor dem Gemälde selbst kommt man bald zu der Überzeugung, daß es sich hier auf keinen

Fall um ein Originalwerk des großen Vlamen handeln kann. Man braucht nur die Tränen in den Augen und auf der rechten Wange der Magdalena anzusehen. Solche Sentimentalität ist Rubens völlig fremd. Der Farbenauftrag, besonders in den Lichtern, ist gequält; auch nicht so leichtflüssig und treffend, wie man es von der Hand des Rubens selbst gewöhnt ist. Nicht zum wenigsten aber spricht die Landschaft in ihrer Kahlheit und Leere, in dem kalten blaugrünen Ton gegen Rubens, dessen große (Farben)phantasie und großen Reichtum in der Erfindung gerade auf diesem Gebiete zahlreiche Werke dartun. Die beiden kleinen, P. P. Rubens und Caspar Gevaerts darstellenden Porträtgrisaillen haben — wenn sie wirklich von van Dyck sind — mehr historisches als künstlerisches Interesse.

Von den zahlreichen sonstigen Neuerwerbungen des Rijksmuseums ist der große Aelbert Cuyp (Abb. 6) das wichtigste Werk. Es kommt aus England, wo es mit der Sammlung Lord Northwicks in Thirlestaine House 1859 für 966 £ versteigert wurde. Dann kam es vor auf den Auktionen J. Hargreaves in London 1873, R. Kirkman Hodgson in London 1907, wurde da von der Firma Dowdeswell & Dowdeswells gekauft, die es weiter gaben an Fred. Muller & Co. in Amsterdam. Von diesen erwarb es das Rijksmuseum mit Unterstützung des Herrn E. Deen im Haag für 18000 Gulden. Freilich, mit den großen sonnendurchglühten Prachtwerken des Dordrechter Meisters kann es sich nicht messen. Aber es nimmt — trotzdem es sogar zu einer der Gemäldegruppen Cuyps gehört, die wir für gewöhnlich nicht so hoch einschätzen: zu den ganzfigurigen Porträts in einer Landschaft — in dieser Gruppe einen besonden Platz ein. Kompositionell weist es dieselben Schwächen auf wie das ihm am nächsten stehende große „Familienbild" im Museum der Schönen Künste in Budapest. Dort ist zwischen den zwei Figurengruppen des Vordergrundes ein weiter Ausblick auf die Landschaft gegeben. Hier haben wir rechts, fast ohne Übergang vom Vorder- zum Mittelgrund, und mehr als die Hälfte der Bildfläche einnehmend, die Rhede von Batavia vor uns. Die auf den dort vor Anker liegenden Schiffen lesbaren Namen sind die der Fahrzeuge der Retourflotte, mit welcher der Handelsdirektor von Suratte, Barent Pietersz, gen. Grootebrouck, im Jahre 1641 nach Holland zurückgekehrt sein soll. Aus diesem Grunde dürfte die Annahme, in dem dargestellten Ehepaar diesen Barent Pietersz und seine Frau zu sehen, sehr wahrscheinlich richtig sein. Die von Smith (Suppl. Nr. 49) überlieferte Ansicht, es sei der Gouverneur Pieter Both mit Frau, trifft jedenfalls nicht zu. Das neueste Supplement des Amsterdamer Kataloges hat den Namen Grootebrouck noch nicht akzeptiert, weil ein Umstand noch einen Zweifel möglich macht. Es ist nämlich nicht ganz sicher, ob der betreffende Barent Pietersz wirklich mit der hier abgebildeten Flotte heimgekehrt ist. Denn unter'm 26. Dezember 1641 wird in dem Tag-Register von einem „Barent Pietersz zaliger" gesprochen, was andeuten kann, daß er dort auf seinem Posten starb. Vor 1634 — von welchem Jahre an Barent Pietersz Chef von Suratte war — kann das Bild aus äußerlichen Gründen nicht gemalt sein; damals war A. Cuyp erst 14 Jahre alt. Dagegen ist es ganz gut möglich, daß die Kinder des Barent Pietersz um 1655 — in welche Zeit das Gemälde stilistisch gehört — Cuyp den Auftrag zu dem Bilde erteilten, und daß dann das Porträt nicht nach der Natur gemalt wäre. Die Frage nach dem Namen der Dargestellten tritt aber



Abb. 7. REMBRANDT: Studienkopf
Leiden, Städtisches Museum

hinter der nach der künstlerischen Qualität zurück. Trotz der oben angedeuteten kleinen Mängel, und obwohl die Figuren in ihren Physiognomien und in ihrer Kleidung nichts Anziehendes haben, wirkt das große, 1,38 m in der Höhe und 2,08 m in der Breite messende Bild sehr gut. Die kleine Reproduktion täuscht etwas über den imponierenden Eindruck hinweg, den man vor dem Original hat. Man sieht sich da vor einem Repräsentationsbild, das in seiner schlichten, ja fast nüchternen Auffassung doch sofort den bedeutenden Künstler, der es schuf, verrät.

Von einer anderen, weit angenehmeren Seite als bei der Landschaft in der Sammlung Six-van Vromade tritt uns Jacob Esselens in der von Fred. Muller & Co. erworbenen „Strandszene" entgegen. Das kleine Bild gehört wohl zu den hübschesten der seltenen Gemälde dieses weitgereisten Kaufmannes, der die Malerei mehr als Dilettant trieb und der als Zeichner bekannter ist. Links im Vordergrund sind ein Herr und eine Dame beim Fischeinkauf. Rechts zieht sich der Dünenstrand in leichtem Bogen zum Hintergrund. Ganz reizvoll ist der etwas hellere Streifen des Meeresspiegels am Horizont, über dem sich die Wolken zusammenballen. Hierbei ist besonders gut ihre Bewegung zum Ausdruck gebracht: wie sie von links unten — leicht rosa gefärbt — heraufkommen und nach rechts oben an Größe und Farbentiefe zunehmen.

Man hat deutlich den Eindruck von ihrem langsamen Heranziehen und Wachsen und der damit auch gekennzeichneten schwülen Stimmung. Im einzelnen und näher betrachtet hält die Zeichnung der Figuren nicht ganz stand. Der Übergang von den ziemlich dunkel und silhouettenhaft behandelten Vordergrundfiguren zu dem in grauem Halbton liegenden Mittelgrund vollzieht sich etwas unvermittelt. Aber dennoch liegt über dem Ganzen ein duftiger silbergrauer Ton. Entfernt läßt es an die herrlichen Strandbilder A. v. d. Veldes denken, ohne natürlich deren Vollkommenheit zu erreichen. Das auf Leinwand gemalte Bild (42,5×51 cm) ist rechts voll bezeichnet. Es war 1906 auf der von Fred. Muller & Co. arrangierten Rembrandtausstellung.

Ein Gemälde von Jan Vermeer van Haarlem läßt die Vorzüge und das feine künstlerische Empfinden dieses Meisters sehr gut zum Bewußtsein kommen, obwohl es, oder vielleicht auch gerade weil es in die Nähe eines Bildes von Jacob van Ruisdael gehängt ist, das ein ähnliches Motiv — aber grundverschieden in der Stimmung — wiedergibt. Unter einer Gruppe größerer Bäume verschwinden fast ein paar Hütten mit einigen kleinen Figuren davor. Vorn sandiger und teilweise mit Gras bewachsener Boden mit einem stillen Wasser rechts. Darin löschen zwei Hunde ihren Durst, während ein Mann in roten Armeln mit noch einem Hund rechts daneben sitzt. Im Wasser spiegeln sich silberig die wenigen Wolken und der zartblaue Himmel. Sehr fein ist, wie der Maler den direkt vor dem Himmel sich abhebenden Baumpartien einen durchsichtig grünen Ton gegeben hat im Gegensatz zu den anderen Laubmassen, vor den beschatteten Häusern. Die Ruhe und der idyllische Frieden eines lauen Sommernachmittages gehen von dieser Landschaft aus. Ganz anders wirkt die Ruisdaelsche Stimmung. Vor allem kommt in der Farbengebung die Verschiedenheit der beiden Charaktere zum Ausdruck. In den Farben auf dem Bilde von Vermeer ist überall die Beimischung von lichtem, warmem Ockergelb zu spüren. Der Ruisdaelschen Farbenskala, die vorzugsweise mit kühlen blaugrünen Tönen operiert, scheint dies Pigment fast ganz zu fehlen. Die Wolken sind blaugrauer, die Sandwege weißlicher, das Grün des Laubes ist kühler. Die Zeichnung der Blätter ist schärfer, zackiger. Die Stämme sind nicht so sehr unter dem Laub versteckt, vielmehr deutlich sichtbar; und ein, wenn auch diesmal kleiner, kahler Baum hebt sich in dunklen Umrissen von dem hellen Himmel ab.

Außerdem wurden noch erworben von dem Haarlemer Pieter de Grebber eine mit dem Monogramm signierte und 1633 datierte „Kreuzabnahme" mit lebensgroßen Figuren, die stilistisch fast auf gleicher Stufe steht mit der bereits im Rijksmuseum vorhanden gewesenen etwas kleineren „Beweinung" vom Jahre 1640. Sie hat nur mehr Helldunkel als dies Gemälde, das durch ein sattes Rot und Blau koloristisch lebhafter gemacht ist. Die „Kreuzabnahme" stammt aus der altkatholischen Kirche in Enkhuijsen, in der sie vorher als Altarbild diente. Ein zweites Werk dieses Meisters, vom Jahre 1647, stellt einen jungen „Maler in orientalischem Kostüm" als Halbfigur in etwas steifer Haltung dar. Der olivgraue Gesamtton ist nicht besonders anziehend.

Von Dirck van Deelen, der bisher im Rijksmuseum noch nicht vertreten war, wurde auf der Sedelmeyerschen Auktion im Mai vorigen Jahres ein Bild mit dem



Abb. 8. JAN STEEN: Liebespaar unter einem Baum
Leiden, Städtisches Museum

„Grabmal Wilhelms I. in der Neuen Kirche in Delft“ (datiert 1645) erworben. Eine Abbildung dieses historisch interessanten Stückes befindet sich im Katalog jener Versteigerung. Die rechts vorn stehende Porträtgruppe eines Ehepaares mit zwei Söhnen ist nicht sehr glücklich in den Raum hineinkomponiert.

Ein kleines preziös gemaltes „Porträt des Carel Quina“ von Jacob Toorenvliet, das neben der Künstlersignatur die Jahreszahl 1669 trägt, führt uns bereits in die Nähe der Verfallszeit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

In die Mitte des Jahrhunderts gehört die kleine, mit einem aus I und B zusammengesetzten Monogramm bezeichnete „Vanitas“. Dargestellt ist auf der 24×21,5 cm großen Eichenholztafel in braunsepia Gesamtton bei sorgfältiger Ausführung ein Küraß, ein Helm auf einer Trommel und ein Pferdeschädel sowie ein rauchendes Kohlenbecken.

Das 18. Jahrhundert ist vertreten durch vier Gemälde. Durch zwei Pendants von Frans van der Mijn, die lebensgroßen ganzfigurigen Porträts von Adrianus Swalmius und seiner Gattin Agatha Amelia Cocquius. Sie sitzt in weißem, mit etwas hellblauem Band verziertem Atlaskleid in einem reich möblierten Zimmer an einem Tisch und trinkt eine Tasse Tee. Er steht in rotem Sammetkostüm neben einem mit grüner Decke belegten Tisch. Hinter ihm ein Neger. Zwei gute Repräsentationsbilder von leidlicher Farbenwirkung.

Eine „Ansicht der Heerengracht in der Nähe der Leidschen Straße in Amsterdam" von dem so gut wie unbekannten Hendrik Keun (geb. in Haarlem am 14. Aug. 1738, gest. gegen 1788), die voll bezeichnet und 1774 datiert ist, ist noch nicht ausgestellt. Ebenso das Porträt des Pastors Anthonius Kuypers (Halbfigur in Lebensgröße, bezeichnet und 1791 datiert, oval) von Joh. Friedr. Aug. Tischbein

Auch ein holländischer Primitiver aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde erworben, das „Begräbnis eines Patriarchen" darstellend. In der Mitte vorn sieht man das offene Grab, in dem der Tote liegt. Zu beiden Seiten knien je zwei Augustinermönche mit einem stehenden Schutzheiligen hinter sich, links der heilige Hieronymus und rechts der heilige Augustin. Direkt hinter dem Grab sitzen auf einer Erderhöhung en face die heilige Maria und Elisabeth, erstere in Grau und Schwarz mit langem blonden Haar, Elisabeth rechts von ihr in rotem Gewand. Im Grunde des von einer Mauer und hohen Gebäuden eingefaßten Gartens sitzt auf einer Rasenbank die Muttergottes, und vor ihr reitet das nackte Christuskindlein, behütet von einem erwachsenen Engel, auf einem Steckenpferd. Drei Engel musizieren ganz links in der Ecke. Außerdem sieht man rechts noch ein paar Figuren. Die über die hintere Mauer ragenden Bäume tragen herbstlich braun gefärbtes Laub. Das Bild, das nach dem Katalog Beziehungen zu Nr. 43, „Madonna und Christkind, umgeben von vier heiligen Frauen" hat, wurde mit Hülfe des Vereines „Rembrandt" von F. Kleinberger in Paris erworben.

Endlich ist noch ein „Küchenstück" aus der Schule Pieter Aertsens zu erwähnen, eine junge Bäuerin, umgeben von Gemüsen, Früchten und Geflügel, die teils auf den roten Bodenfliesen, teils auf einem Tische ausgebreitet sind. Im Hintergrund sieht man Christus mit Maria und Martha, sowie einige andere Personen im Hause des Lazarus. (Eichenholz, 110×140,5; oben, rechts gegen die Mitte, 1569 datiert).[1]

* * *

Die neuen Erwerbungen der anderen Museen Hollands sind an Zahl beträchtlich geringer. Sehr erfreulich entwickelt sich die städtische Galerie in der „Lakenhal" in Leiden, von der demnächst auch ein neuer Katalog erscheinen soll. Dies Museum konnte aus den Einnahmen der in seinen Räumen 1906 veranstalteten Rembrandtausstellung zwei Werke von Leidener Künstlern ankaufen. Ein drittes Bild, von keinem geringeren als von Rembrandt (Abb. 7), erhielt die Galerie von einem in Suresnes bei Paris lebenden Holländer, Herrn L. Nardus, zum Geschenk, sodaß Leiden nun endlich auch von seinem und Hollands größten Sohne ein Werk besitzt: einen kleinen auf Holz

[1]) Nachdem diese Zeilen schon geschrieben waren, erwarb das Rijksmuseum noch zwei Gemälde: auf der Versteigerung Herzog von Sutherland in London ein 1639 datiertes Bild von Cornelis de Man, das die „holländische Trankocherei auf Jan Mayen-Eiland" darstellt, und vom Kunsthändler F. Gerstel in Berlin ein bedeutendes Gemälde von Pieter Lastman, „Opferstreit zwischen Orest und Pylades" (Abb. 13), voll bezeichnet und 1614 datiert. Es wurde 1657 von J. Oudaen besungen und gehörte mit einem Pendant einst dem Bürgermeister Jan Six. (Vergl. darüber meinen Artikel im „Bulletin van den Ned. Oudheidk. Bond", II. Serie", Heft 1, Seite 39 ff.)



Abb. 9. QUIRIN BREKELENKAM: Interieur
Leiden, Städtisches Museum □

(19×16 cm) gemalten „Studienkopf“ in Vorderansicht. Das Bildchen ist sorgfältig modelliert in nicht allzuflüssigem Farbenauftrag. Im Ton ist es etwas dunkelgoldgelb. Es gehört zu der Gruppe Studienköpfe von ziemlich gleichgroßen Abmessungen aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre. Unter diesen Bildern (von denen genannt seien die im Kaiser Friedrich-Museum, im Louvre, im Bridgewater House in London, in Cassel, in Glasgow, bei P. von Semenov in St. Petersburg) steht es am nächsten dem genau so großen Exemplar in der letztgenannten Sammlung. Links und oben ist ein wenig angestückt. Diese Partien des sepiabraunen Hintergrundes sind auch in der Farbe etwas kälter, grünlicher.

Die zweite Akquisition ist ein ausgezeichnetes Werk voller Humor von Jan Steen, „Liebespaar unter einem Baum“ (Abb. 8). Hofstede de Groot beschreibt es im ersten Bande seines neuen Smith-Kataloges unter Nr. 819. Eine wenig veränderte Wiederholung befindet sich in der Sammlung Moritz Kann (†) in Paris. Das Bild ist sowohl in der Ausführung wie in der Farbe sehr gut. Das Mädchen trägt einen braunen Rock, graues Mieder und gelbe Ärmel. Der junge Mann, der sie küssen will, ist in einen



Abb. 10. FRANS POST: Brasilianische Landschaft
Haag, Mauritshuis

warmbraunen Anzug gekleidet. Der zugleich verschmitzte und verschämte Ausdruck im Gesicht des zum Beschauer blickenden Mädchens ist echt Steen. — Ob die Meisenfalle am Ast des Baumes nur zufällig dahängt? Nicht ohne Nebenbedeutung das Kaninchen links vorn vor seiner Höhle dem neckischen Treiben der beiden zuzuhören scheint? — Der hübschen Landschaft ist ein großer Teil des Bildes eingeräumt.

Ebenfalls von einem Leidener, wenn auch nicht von Geburt, ist die dritte Neuerwerbung des „Lakenhal", von dem liebenswürdigen Schilderer kleinbürgerlichen Lebens Quirin Brekelenkam (Abb. 9). Er führt uns hier eine recht intime Toilettenszene in einem behaglichen Zimmer einfacher Bürgersleute vor. Die Großmutter sitzt in der Mitte auf einem Stuhl und sucht — ruhig und ernst, als gälte es eine gefährliche Operation — dem vor ihr knienden und seinen Kopf auf ihren Schoß legenden Enkel das Ungeziefer aus dem Haar. Dem Knaben ist diese Prozedur nicht besonders angenehm; sein Gesicht läßt uns darüber nicht im Ungewissen. Zum Verständnis einer solchen Darstellung bedarf es weiter keiner Worte. Koloristisch zeigt das Bild — obgleich ein ausgesprochen schummeriges Helldunkel herrscht — Brekelenkams Vorliebe für ein kräftiges Zinnoberrot, das hier die Ärmel der Alten haben. Den sonst gleichmäßigen, etwas dunkeln Ton unterbrechen nur noch das Gelb des Butterbrotes und das frische Rot des neben diesem vorn am Boden liegenden Apfels. Und dann, jedoch viel schwächer, das Bett mit der roten Decke und zwei weißen Kopfkissen. Das Holz-

feuer im Kamin ist aber technisch nicht ganz gelungen. Die Abmessungen des auf Holz gemalten Bildes betragen in der Höhe 76, in der Breite 52 cm. Es ist auf dem Kamingesims voll bezeichnet und 1648 datiert.

* * *

Die königl. Gemäldegalerie im Haag (Mauritshuis) hatte im Jahre 1906 eine Reihe von Geschenken überwiesen bekommen, darunter von dem Stifter des Rembrandt in Leiden, Herrn L. Nardus, einen A. van Beyeren und eine sehr hübsche lebensgroße „Modellstudie" eines Jungen, der bei einem Erdglobus steht und lachend zum Beschauer blickt. Trüge dies Gemälde nicht ein Monogramm, aus dem wohl P M zu lesen ist, ohne jedoch das des Paulus Moreelse zu sein, so würde man es wohl sicher diesem Künstler zuschreiben. So muß man vielleicht einen andern Utrechter Akademiker als Urheber annehmen. Der Katalog bemerkt, daß die Malerei an die Arbeiten des Paulus Bor erinnere.



Abb. 11. JAN VERMEER VAN HAARLEM: Holländische Landschaft □ □ Haag, Mauritshuis

Herr J. P. van Dokkum in Utrecht schenkte ein sehr gutes, 1667 datiertes Bild von Frans Post (Abb. 10), dem Maler, der den Gouverneur der holländischen Kolonie in Brasilien, Prinz Johan Maurits von Nassau, dorthin begleitet hatte. In dem nach jenem Prinzen benannten Mauritshuis, das einst so viele Dekorationen dieses Vedutenmalers schmückten, ist es heute der einzige Vertreter von dessen nicht allzu hoch zu bewertender Kunst. Die beiden oben erwähnten Bilder von seiner Hand (im Rijksmuseum aus der Sammlung Six- van Vromade) stimmen in der Komposition ganz mit diesem Stück überein, sind nur viel kleiner und haben nicht die starke Leuchtkraft wie dessen Himmel und Ferne.

Im verflossenen Jahre wurde noch eine „Landschaft" von Jan Vermeer van Haarlem (Abb. 11) angekauft. Sie ist das künstlerisch gleichwertige Pendant zu dem, vom Rijksmuseum erworbenen Bilde dieses Meisters und mißt, wie dieses, 53×66 cm, ist voll bezeichnet und 1648 datiert. Beide Gemälde waren 1906 auf der Ausstellung bei Fred. Müller & Co. in Amsterdam zu sehen.

Herr Direktor Dr. Bredius hat für unbestimmte Zeit die von ihm vor nicht allzulanger Zeit entdeckte kleine „Andromeda" von Rembrandt der Galerie leihweise überwiesen, ebenso eine kleine „Pietà", die den Namen Adriaen Ysenbrant trägt und ferner ein prachtvolles Tierbild mit lebensgroßen „Enten im Schilf" von Johannes Spruyt (1627/28 - 1671), dessen Werke äußerst selten sind. Wahrscheinlich gehen aber noch viele unter falschem Namen, als M. d'Hondecoeter oder Cuyp, denen Spruyt nahe steht.

* * *



Abb. 12. JAN PORCELLIS D. AE.: Seestück
Rotterdam, Museum Boymans □

Es bleibt das Museum Boymans in Rotterdam übrig, für das sein langjähriger Direktor noch kurz vor seinem Ausscheiden aus diesem Amte zwei hervorragende Gemälde erwarb. Das eine, „Kühe am Wasser" von Willem Maris, scheidet in dieser Betrachtung aus. Das zweite ist ein wunderbares „Seestück" von Jan Porcellis d. A. (Abb. 12). Bei frischer Brise fahren zwei Schiffe in den Hafen ein. Der Wind treibt die regenschwangeren Wolken in raschem Fluge vor sich her. Hie und da schafft sich die Sonne für kurze Minuten Durchgang und beleuchtet stellenweise die bewegten Wogen. Ein wechselvolles Lichtschauspiel, das dem Küstenbewohner gut vertraut ist. Man spürt fast das Sprühen des Wellengischtes, den salzigen Dust, den der Wind einem entgegenweht. Technisch sehr geschickt ist am Himmel der in der Ferne niedergehende Regenschauer charakterisiert. Porcellis muß da mit einem reinen flachen Haarpinsel in der Richtung des Regens leicht über die noch nicht trockene Farbe gestrichen haben. Die Wirkung dieser einfachen Manipulation, die sich in gewissem Sinne vergleichen läßt mit Rembrandts Gewohnheit, mit dem Pinselstock einzelne markante Haare, Blätter oder dergleichen in die nasse Farbe einzuzeichnen, ist vortrefflich. Das ganze Bild ist licht silbergrau. Der einzige, blaßfarbige Fleck ist das Gesicht des am Bug des Ruderbootes stehenden Mannes. Nicht unerwähnt will ich lassen, daß der grauschwarz gebeizte und nicht auf Hochglanz polierte Rahmen die feine Wirkung des Gemäldes in diskreter



Abb. 13. PIETER LASTMAN: Opferstreit zwischen Orest und Pylades
Amsterdam, Rijksmuseum

Weise noch hebt. Überhaupt findet man im Museum Boymans eine stattliche Anzahl von Gemälden, für die die Rahmen mit besonderem Geschmack ausgewählt sind.

* * *

Ein rückschauender kurzer Blick auf die neuen Erwerbungen der einzelnen holländischen Sammlungen zeigt, daß das Rijksmuseum alle anderen, zum Teil städtischen Galerien weit überragt. Das ist an sich ganz natürlich. Aber es liegt darin zugleich auch die große Gefahr einer Überfüllung des Rijksmuseums, woran dasselbe in der Tat schon zu kranken beginnt. Deshalb wurde bei den Erörterungen über den Ankauf der Kollektion Six van Vromade auch verschiedentlich angeregt, das Rijksmuseum durch die leihweise Abgabe von entbehrlichen guten Gemälden an provinziale Museen zu entlasten. Damit würde ein zweifacher Vorteil erreicht: sowohl für die Kunstwerke selber, die jetzt durch das dichte Neben- und Übereinanderhängen in ihrer eigentlichen Wirkung stark beeinträchtigt werden, wie auch für die Galeriebesucher. Ganz zu schweigen davon, daß die Bewohner kleinerer Städte aus der Bereicherung ihrer Sammlungen auch großen ideellen Gewinn ziehen würden. — Eine andere Erwartung verbindet Jan Veth noch mit dem „Six-Ankauf" der Regierung. Er sieht darin für Holland den Beginn einer neuen Zeit, wo sich die Staatskasse auch für die Kunst freigebiger als seither öffnen wird. Der Anfang war gut. Es ist sehr zu wünschen, daß die Zukunft keine Enttäuschung, sondern eine Erfüllung dieser schönen Hoffnung bringen möge.

Sancta Sanctorum[1])

Von Ernst Steinmann

„Non est in toto sanctior urbe loco", steht in großen goldenen Buchstaben auf dem säulengestützten Architrav über dem rings mit schweren Eisenstangen vergitterten Altar der Kapelle Sancta Sanctorum geschrieben. Mehr als ein Jahrtausend wurde hier in dem Cypressenholzschrein Leos III. ein langsam sich vermehrender Schatz ehrwürdiger Reliquien in kostbaren Geräten bewahrt. Feuer, Krieg und Pestilenz, welche auf dem schicksalsvollen Boden Roms überall ihre Spuren zurückgelassen haben, machten vor dieser geweihten Stätte Halt. Diese unverrückbaren Eisenstäbe scheinen selbst dem Furor der spanisch-deutschen Landsknechte Stand gehalten zu haben, welche in dem furchtbaren Jahre 1527 auch die Kapelle Sancta Sanctorum zu plündern unternahmen. „Auf dem ganzen Erdkreis kein so heiliger Boden" — man spürt den Zauber dieses Wortes, wenn die schweren Bronzetüren sich mühsam öffnen und man durch einen schmalen Gang in den geweihten Raum gelangt, in welchem einst an hohen Feiertagen Römer und Fremde in unabsehbaren Scharen sich drängten, und in dem die Päpste des Mittelalters die heiligsten Mysterien feierten. Heute gestatten die eifersüchtigen Hüter dieses Sakrariums, die Brüder des Ordens der Passionisten, den Eingang, der Frauen ohnehin von altersher untersagt war, den Männern nur noch kraft ganz besonderer Empfehlung; und von den tausenden, die alljährlich Romwärts ziehen, kann sich kaum einer rühmen dies herrliche Opus Alexandrinum betreten zu haben, das so deutlich die Spuren von Millionen Menschentritten trägt, die zwar den weicheren Marmor nieder zu treten vermochten, Serpentin und Porphyr aber unversehrt lassen mußten.

Den berühmten Verfasser der Geschichte Roms im Mittelalter, P. Hartmann Grisar, traf das glückliche und wohlverdiente Los den unvergleichlichen Schatz von Sancta Sanctorum zu heben. In der Einleitung seines gehaltvollen Buches über die Hauskapelle des alten Lateranpalastes und ihre Reliquien handelt er ausführlich über Wiederauffindung und Hebung jener Kostbarkeiten, die er selbst mit zitternden Händen dem Grabesdunkel des Altarschreines entriß und in die vatikanische Bibliothek überführen durfte. Hier können nun heute die seltsamen Reliquienschreine, die Geräte aus Silber und Elfenbein, die Gemälde und Stoffe von jedermann gesehen und geprüft werden.

Nicht oft bietet das Schicksal dem Forscher einen so glänzenden, einen so unerhört neuen Gegenstand zur Behandlung dar. Aber auch selten haben Schicksal und Zufall eine so befähigte Kraft getroffen. Grisar schien gleichsam, als der Erbe

[1]) Die Römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Studien und Entdeckungen in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste. Von Hartmann Grisar. S. J. Mit einer Abhandlung von M. Dreyer über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Herdersche Verlagsbuchhandlung Freiburg i. B. 1908.

von Gregorovius und Reumont, als der moderne Historiker des mittelalterlichen Roms, für die Hebung des Schatzes von Sancta Sanctorum und seine wissenschaftliche Ausbeute prädestiniert. Mancher mag den glücklichen Schatzfinder beneiden; dem Forscher, der seinen Fund der Wissenschaft zugänglich gemacht hat, der diesen Schatz in seinen historischen und künstlerischen Beziehungen meisterhaft zu erläutern verstand, wird man die freudigste Anerkennung nicht versagen können.

Grisar beginnt seine Ausführungen mit der Geschichte der Kapelle seit den frühen Zeiten des Mittelalters. Die erste Erwähnung des Oratoriums des hl. Laurentius — denn diesem Namen war die älteste Palastkapelle der Päpste in Rom geweiht — findet sich im Liber pontificalis schon unter Stephan III. (768—772). Schon damals barg die Kapelle die heiligsten Reliquien Roms: das heute noch erhaltene, jüngst auch von Wilpert (L'Arte 1907, p. 161 u. 246) mustergiltig edierte Salvatorbild L'archeropita) und einen Splitter des h. Kreuzes. Zu diesen gesellten sich später die jetzt im Lateran bewahrten Häupter der Apostelfürsten, denen Francesco Cancellieri eine besondere Monographie gewidmet hat. Den Namen Sancta Sanctorum erhielt das Heiligtum wohl von einer Aufschrift auf jenem Schrein von Cypressenholz, den Leo III. (795--416) als Reliquienbehältnis für das Innere des Altares gestiftet hat, von wo er niemals entfernt worden ist.

Auch die glänzenden Stiftungen Innocenz III. (1198—1216) haben sich erhalten. Er ließ für den Altar, der die Apostelhäupter barg, zwei massive Bronzetüren mit den Hochreliefköpfen von Petrus und Paulus herstellen, und er stiftete für das Salvatorbild jene merkwürdige silberne Bekleidung, die gleichfalls völlig unversehrt erhalten ist, aber vor profanen Augen ängstlich durch eine Holzbedeckung geschützt wird. Diese Bronzetür bedeutet auch für die Baugeschichte von Sancta Sanctorum ein höchst beachtenswertes Dokument. Als Nicolaus III. (1277—80) die Kapelle erneuerte und ihr die Gestalt gab, die ihr bis auf unsere Tage geblieben, brachte er auf dem rechten Flügel dieses Schreines gegenüber der Stiftungsinschrift Innocenz III. eine neue Dedikationsinschrift an: Nicolaus Papa III. hanc basilicam a fundamentis renovavit et altare fieri fecit ipsumque et eandem basilica(m) consecravit. Auch der Baumeister von Papst Nicolaus, Magister Cosmatus — nach Grisar der jüngere Cosmas, ein Sohn des Petrus Mellini — hat sich in der Kapelle nahe beim Eingang in einer Marmorinschrift verewigt. Und Grisar dürfte Recht behalten, wenn er behauptet, daß diese Kapelle mit ihren edlen Verhältnissen das Reifste und Beste darstellt, was uns der Meister hinterlassen hat.

Bis zur Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon im Jahre 1309 blieb die Laurentiuskapelle im Lateran das Palastheiligtum der Päpste, die hier nur allein am Hochaltar die Messe feiern durften. In dieser Kapelle fand am Gründonnerstag die feierliche Zeremonie der Fußwaschung statt, hier öffneten vom ganzen Kardinalskollegium begleitet die Päpste am Ostermorgen und an der Vigilie des Assuntatages den Schrein des Salvatorbildes, das dem besonderen Schutz einer Salvator-Bruderschaft anvertraut worden war. Hier ordnete sich die nächtliche Prozession, die sich vom Lateran nach S. Maria Maggiore bewegte, eins der gewaltigsten Schaugepränge im mittelalterlichen Rom.

Erst Sixtus V. ging wieder daran die baufällige Kapelle zu restaurieren, als er das ehrwürdige Patriarchium des Laterans zerstörte und den Monumentalbau der Scala santa vor die Kapelle verlegte. Damals haben auch die höchst merkwürdigen Gemälde der Kapelle, von Pietrò Cavallini oder seiner Schule ausgeführt, nicht unwesentlich gelitten. Die Mosaiken des Absisraumes dagegen scheinen weder damals noch bei einer zweiten Restauration im Jahre 1625 wesentlichen Schaden genommen zu haben.

Zu einer Zeit, wo der Wahlspruch „Italia farà da se" vielfach auch auf die Wissenschaft angewandt worden ist, darf vielleicht besonders darauf hingewiesen werden, daß in Rom Wissenschaft und Kunst ihren internationalen Charakter nach wie vor behaupten. Einem deutschen Forscher gebührt der Ruhm, den Schatz von Sancta Sanctorum gehoben zu haben, ein deutscher Forscher wurde zum Hüter dieses Heiligtumes in der vatikanischen Bibliothek erkoren. In einem der alten Bibliotheksschränke und in einer großen Vitrine des Museo christiano hat P. Ehrle alle Reliquienbehälter, Gemälde und Stoffe in würdigster Weise aufgestellt, nachdem die Reliquien selbst sorgfältig herausgehoben und wieder im Cypressenschrein Leos III. niedergelegt worden sind.

Schon in dem Inventar der Reliquien von Sancta Sanctorum, welches Johannes Diakonus unter Papst Alexander III. (1159—1181) seiner Beschreibung der Lateranskirche einverleibte, wird die „Crux de smalto depicta" erwähnt, die jetzt in der vatikanischen Bibliothek als Hauptstück des ganzen Schatzes zur Ausstellung gelangt ist. Seit dem 12. Jahrhundert also wurde dieses Kreuz in Sancta Sanctorum bewahrt, und es ist höchst wahrscheinlich identisch mit jenem Kreuz, welches Papst Sergius I. in einem Winkel der alten Sakristei von St. Peter in einem silbernen Behältnis fand. Auch in den Riten der Päpste des Mittelalters wird dieses wundervolle Reliquar erwähnt, welches einen Splitter des heiligen Kreuzes barg, der in der stillen Woche mit den Häuptern der Apostelfürsten in feierlicher Prozession in die Lateransbasilika getragen und auf dem Hochaltar zur Kreuzanbetung ausgestellt wurde.

Grisar und auch der französische Forscher Lauer, welcher den Schatz von Sancta Sanctorum gleichfalls schon ausführlich behandelt hat, setzen die Entstehungszeit des Kreuzes ungefähr um das 6. oder 7. Jahrh. an. Es ist in byzantinischem Zellenschmelz ausgeführt und die Farbentafel Tabanellis, welche Grisar seiner Publikation beigefügt hat, gibt von der Pracht der Farben und der unendlichen Sorgfalt der Ausführung einen ziemlich klaren Begriff. Die Darstellungen auf diesem Kreuz: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Flucht nach Egypten, Taufe usw. lassen sich mühelos deuten; leider aber war es nicht möglich, bis heute den Sinn der Buchstaben klarzulegen, die auf den Seitenflächen des Kreuzes zu lesen sind. Man darf aber wohl behaupten, dass Grisars Forschungen die Fragen, die dieses herrliche Objekt frühchristlicher Kunst stellt, keineswegs abschließend beantworten wollen. Im Gegenteil, es sind jetzt erst die Grundlagen geschaffen, auf denen die Zukunft weiter bauen wird.

Auch das goldene Gemmenkreuz, nächst dem Emailkreuz das wertvollste Stück des Schatzes, ist schon im 12. Jahrhundert von Johannes Diakonus aufgeführt worden.

Grisar stellt dieses Kreuz neben das älteste, bisher bekannte Kreuz aus Edelmetall, das des Kaisers Justin II. (565—578) in St. Peter zu Rom, und glaubt seine Entstehungszeit ebenfalls in das 5. oder 6. Jahrhundert ansetzen zu dürfen. Auch hierüber wird man diskutieren können, wie über die andere Frage, ob der Silberbehälter des Gemmenkreuzes, der dasselbe noch heute umschließt, ein Geschenk Paschalis I. oder Paschalis II. ist. Jedenfalls gehört dieses Reliquar mit seinem reichen Reliefschmuck schon wegen der Stiftungsinschrift: Paschalis episcopus plebi dei fieri iussit zu den merkwürdigsten Stücken des Schatzes.

Weitere Reliquare aus Silber sind nun vor allem das Kästchen mit den Sandalen Christi, die Silberschatulle für das Haupt der hl. Agnes von Honorius III., das Reliquar des Hauptes des hl. Praxedes mit kostbaren Schmelzmedaillons und mehrere andere Reliquienkästen mit eingeritzten Darstellungen und Nielloschmuck. Zwei Holzkästchen mit äußerst sorgfältigen Malereien auf Goldgrund setzt Grisar das eine in das elfte, das andere in das neunte oder zehnte Jahrhundert. Künstlerisch besonders hochstehend sind in dem Reliquar aus dem elften Jahrhundert die Darstellungen auf dem Deckel: außen St. Johannes Chrysostomus, innen die Kreuzigung mit Maria und Johannes. Unter den Elfenbeinobjekten ist eine Pyxis mit Szenen des Bacchuskultus (Fragment) und ein kleines frühchristliches Elfenbeinrelief zu nennen, welches die Heilung des Blindgeborenen darstellt.

Dem Umstande, daß die Reliquien in kostbare Seidentücher gehüllt, in ihren Schreinen aufbewahrt zu werden pflegten, haben wir es zu danken, daß uns im Schatz von Sancta Sanctorum auch die wunderbarsten Webestoffe aus einer Reihe von Jahrhunderten erhalten geblieben sind. Der jüngst verstorbene Julius Lessing sowohl wie Max Dreger, einer der besten Kenner alter Textilien, haben die Entdeckungen Grisars auch für unsere Kenntnis alter Seidenstoffe als epochemachend bezeichnet. P. Ehrle hat diese herrlichen Gewebe zwischen zwei Glasplatten gerahmt und so aufgehängt, daß sie vor dem Eindringen des Lichtes möglichst geschützt sind.

Den Charakter spätgriechischer (byzantinischer) Kunst erkennt Dreger mit Recht in dem Hauptstücke der Sammlung, jenem wundervollen Seidenstoff mit der Verkündigung Mariae, von dessen Schönheit auch Tabanellis Farbenkopie kaum einen annähernden Begriff gibt. Dreger konnte sich in besonderem Anhange zu Grisars Werk ausführlich zu den Webestoffen des unvergleichlichen Schatzes äußern. Man wird diese sachgemäße Behandlung der äußerst schwierig zu datierenden Stoffe durch einen erfahrenen Spezialisten nur mit Dank begrüßen können.

Die Hebung des Schatzes von Sanctà Sanctorum und seine Aufstellung in der Bibliothek des Vatikans ist nicht nur für den christlichen Archäologen ein Ereignis von unschätzbarer Bedeutung. Auch der Historiker im weiteren und der Kunsthistoriker im engeren Sinne haben an diesem Ereignis freudigen Anteil genommen, und auch der gebildete Laie wird sich an einem Buche freuen, das ihm plötzlich einen der bestgehütetsten Schreine der schier unerschöpflichen Schatzkammern der alten ewigen Stadt erschließt.

Studien und Forschungen

ÜBER DEN BLOCK VON MICHELANGELOS DAVID.

Von Adolf Gottschewski.

Seit dem Jahre 1466 lagerte in der Dombauhütte von Florenz ein sehr großer Marmorblock von 9 Ellen Höhe (= 5,25 m), der einen sehr bedeutenden Vermögenswert repräsentierte. Dieser Block war verpfuscht; ein Bildhauer Bartolommeo di Pietro genannt Bacellino hatte ihn verhauen, in Carrara selber noch, weil er in dem Wunsche den Transport des Riesenblockes nach Florenz zu erleichtern, die Abbozzierung offenbar nach einer ungenügenden Skizze zu weit getrieben hatte. Als der Stein in Florenz anlangte, erwies er sich als unbrauchbar und Jahrzehntelang fand sich, wie Condivi erzählt, kein Meister, der den Mut hatte, an ihn die Hand zu legen, um eine Statue daraus zu machen, nicht etwa eine von der ursprünglichen Größe, sondern selbst eine wesentlich kleinere. (Condivi Frey. S. 48 f.) Erst um das Jahr 1500 meldete sich ein Künstler, der das schwierige, der vorigen Generationen unlösbar erschienene Problem anzufassen gewillt ist. Andrea Contucci aus Monte Sansovino bemühte sich, den für die Dombauverwaltung wertlosen Block als Geschenk zu erhalten und machte sich anheischig, durch Anfügung von Stücken eine Statue daraus zu schaffen. Eine solche Aushülfe fand aber die Renaissance mit ihrem starken Sinn für technische Anständigkeit in der Kunst unwürdig, wie wir das aus der Entrüstung erfahren können, mit welcher Vasari (introduzione, Della Scultura. Vol. I., pag. 155) solches Flickwerk brandmarkt: „eine derartige Stopferei ist eines Flickschusters Sache und eines ausgezeichneten und erlesenen Meisters unwürdig, sie ist in tiefstem Grunde gemein und häßlich und kann nicht genügend gerügt werden."

Michelangelo tritt, von den Bemühungen Sansovinos unterrichtet, auf den Plan, macht sich aber erbötig, ohne Anstückelung einen Giganten unter voller Ausnützung der Blockgröße zu fertigen und erhält den Stein. Am 16. Aug. 1501 wird der Vertrag mit ihm abgeschlossen, in welchem Michelangelo sich verpflichtet, den Marmordavid in der Zeit von zwei Jahren gegen einen Monatsgehalt von sechs Goldgulden zu vollenden.

In welcher Weise war nun der Block so schwer verhauen, daß eine ganze Künstlergeneration nicht imstande war, ein anständiges Werk daraus zu schaffen? Vasari berichtet, daß er zwischen den Beinen bereits durchbohrt war, doch scheint dieser Umstand nicht so weittragend zu sein, als daß er die Verwertung des Blockes so lange hätte verhindern können. Michelangelo selber hat für seine Arbeit allerdi::gs dadurch Behinderung erfahren, denn dieser Fehler offenbar zwang ihn zu der anatomischen Gewagtheit, den Unterschenkel seitlich zu bewegen, während er, wie leicht zu erproben ist, nur in der Längsrichtung des Oberschenkels biegsam ist. Ich glaube aber, daß außer der Beschädigung durch die Durchbohrung des Blockes in der unteren Partie eine viel schwerer wiegende Verhauung in der Gegend der Hüfte auf der linken Seite der Figur von der Seite her stattgefunden hat. Dieser Umstand läßt sich aus der Formanalyse der Michelangeloschen Schöpfung erweisen. Dasjenige Moment, welches den David gegenüber der ganzen Quattrocentoplastik unterscheidet, ist die energische, ich möchte sagen, ungeheuerliche seitliche Verschiebung des Schwerpunktes, derart, daß er nicht wie bei aller Quattrocentofreiplastik über der Mitte der Unterstützungsfläche sich befindet, sondern über dem Punkte, der das letzte linke Viertel der Unterstützungsfläche abteilt. Michelangelo hat diese Kompositionsweise sich dadurch ermöglicht, daß er den Moment wählte, in welchem der junge Held in der Ferne den Feind erblickt und alle seine Kräfte ordnend, seinen Körper, um ihm besseren Schwung zu geben, nach rückwärts zieht.[1] Wie er sich das Innenleben eines solchen Momentes vorstellte, das ist es, was ihm geistig die Möglichkeit gab, als Künstler die geschaffene Formidee zu erfinden. Denn den von Michelangelo gewählten Moment, in dem der Held zum Kampf gerüstet den Feind im Auge hat, finden wir schon früher dargestellt. Donatello wählte ihn für seine St. Georg-Statue an Or San Michele genau ebenso. Aber er empfand diesen Moment anders: ein schicksalssicheres ruhiges Dastehen gibt er, ein prädestiniertes Siegesbewußtsein läßt er den hl. Georg beim Anblick des Feindes empfinden, weder

[1] Die Wahl dieses Moments hat zur Folge, daß zum ersten Mal in der italienischen Kunst der David ohne den Goliathkopf dargestellt ist; nicht etwa mangelndes Material hat zum Weglassen des Kopfes geführt, denn an Stelle des Baumstumpfes hätte er sehr wohl gebracht werden können.



MICHELANGELO: David
Florenz, Akademie
Photogr. Manelli

kennt seine Seele eine außerordentliche Erregung, noch sein Körper eine ungewöhnliche Bewegung. Es ist die anticipierte Heiligkeitsstärke und -Ruhe in diesem Helden zum Ausdruck gekommen. Ganz anders der David; er hat ein gewisses Unbewußtsein, dessen was ihm bevorsteht. Er weiß nur, daß er zu kämpfen haben wird und daß er alle seine Spannkraft zusammen nehmen muß, und daß ein Versagen des ersten sprungartigen Angriffs sein Untergang sein wird.

Diese Psychologie ist die Quelle seines Formmotivs; sie entstammt seinem eigenen Kämpferbewußtsein als Künstler, einem ganz modernen Empfinden einer Kunstmission, die wie Michelangelo seine Kunst als ein Ringen anschaute, gegenüber der mehr oder minder handwerklich empfindenden Gesinnung der vorhergehenden Künstlergeneration, die es machte so gut sie es konnte.

Daß aber eine solche psychologische Erfassung der Kampferwartung bei Michelangelo ausgelöst wurde, dazu führte ihn gewißlich eine Formidee und diese wiederum ist ihm von dem Blocke selber gekommen. Der ungeheuerliche seitliche Wurf der Komposition wiederspricht dem natürlichen statischen Empfinden des Plastikus; auch Michelangelo hat nie wieder einen ähnlichen statischen Aufbau gewählt, sondern unter regulärer Verteilung des Gewichtes auf die ganze Unterstützungsfläche seine Bildhauerwerke komponiert. An dem Blocke aber, den er verhauen von der Dombauhütte erhielt, muß etwas gewesen sein, was ihn zu einer solchen Seitwärtsdrängung der Komposition zwang. Auf der rechten Seite oben (vom Beschauer aus) muß bei der Abbozzierung des Blockes zuviel Material weggenommen worden sein; das ist das Manko gewesen, welches alle Künstler entmutigte, dem Genius aber eine Brücke zu etwas unerhörtem Neuen baute. Aus der Hemmung, aus dem Zwange, sich zu fügen, hat seine Erfindungskraft Schwung gewonnen.

Wölfflin nennt den David den abschließenden Ausdruck der florentinischen Quattrocentokunst. Ich möchte ihn das erste Werk der Hochrenaissance nennen. Das gewagte völlig freie Bewegungsmotiv, ermöglicht durch eine neue das Recht der Künstlerpersönlichkeit bewußt erstrebende Kampfgesinnung und ein Hineintragen dieser erwartungsvollen Kräftesteigerung in das Kunstwerk selber, sind erst in der neuen Zeit der Hochrenaissance denkbar. Michelangelo selber hat sie heraufgeführt, mit diesem Werk aber macht er zu ihr den ersten Schritt.

8

DER STIL PETER MARTINS VON MAILAND

Von Wilhelm Rolfs.

Peter Martin von Mailand war unter Alfons von Aragon mit Isaias von Pisa, Paul Romano, Dominik Gajini und Franz Laurana an dem von dem letzteren entworfenen Neapler Triumphbogen beschäftigt. Wie lange die genannte Künstlerschar auch nach dem (im Jahre 1458 erfolgten) Tode Alfons' in Neapel zusammenblieb, ist nicht mehr festzustellen. Jedenfalls war im Jahre 1461 keiner von ihnen mehr dort, und Peter Martin finden wir mit Franz Laurana zusammen in Frankreich wieder, wo sie am Hofe



Neapel, S. Pietro Martire. Vom Grabmal der Gaeta von Peter Martin von Mailand

König Renats von Anjou Schaumünzen nach der von Pisanello gesetzten Mode anfertigen. Zum letzten Mal wird unser Peter Martin dort gegen Ende 1463 erwähnt, wo er von König Renat ein Festgewand zum Geschenke erhielt. Am 18. Mai 1465 wird er bereits wieder in den Neapler Rechnungsbüchern des Nachfolgers Alfons, Ferdinands I., mit einer Abschlagszahlung auf sein Gehalt angeführt. Von wann an dies datiert, ist nicht festzustellen, da leider die Rechnungsbücher des Hofes von 1460—64 verloren gegangen sind. Von nun ab blieb er in Neapel und stieg zum Ritter und Oberbaumeister des Königs auf, der die noch nicht fertigen Teile des Triumphbogens vollendete, um sich dann in der selbstgeschaffenen Grabschrift als den Erbauer dieses größten dekorativen Kunstwerkes der Frühauflebung hinzustellen. Er starb im Anfang des Jahres 1473.

So verhältnismäßig gut wir nun aber auch mit Daten über das Leben und die zahlreichen Werke, die Peter Martin von Mailand in Neapel für den König wie auch für Private schuf, unterrichtet sind, so schwer ist es doch seinen Stil festzustellen. Denn von allem, was er ausführte, ist nachweislich nur mehr eine Anzahl von Schaumünzen und ein minderwertiges marmornes Flachbild vorhanden, das zwei ineinander verbissene Hunde darstellt und sich in Bar-le-Duc befindet.

Die Wichtigkeit seinen Stil zu bestimmen, ist aber schon deshalb besonders groß, weil damit die Scheidung der Künstlerhände, die den großen Triumphzug an der Vorderseite des Neapler Bogens ausführten, bedeutend gefördert werden würde.

Die bisherige Untersuchung hat ergeben, daß aller Wahrscheinlichkeit nach der obere und innere Teil des Triumphbogens von Peter Martin erbaut, und daß insbesondere das Figurenwerk, dessen Mittelpunkt der König Ferdinand bildete und das seinen Krönungszug dargestellt haben dürfte, von diesem Meister angefertigt wurde.[1])

Bei der gleichen Untersuchung hat sich nun ebenfalls herausgestellt, daß eine große Übereinstimmung zwischen diesem Teile des bildlichen Schmuckes mit einem Stücke des großen Triumphzuges besteht, nämlich mit der vorderen Seite des linken Flügels, und zwar mit dem Teile, der in meinem Buche über Franz Laurana mit den Ziffern II, III, IV, IVa und 3, 4 bezeichnet ist. Freilich glaubte ich in dem genannten Werke nicht auf einen und denselben Meister schließen zu dürfen, weil die Bildung der sternlosen, mandelförmigen Augen, das naturalistische Aderwerk der Handrücken und anderes mehr dem zu widersprechen schienen oder doch in eine spätere Zeit wiesen. Ich bin heute der Anschauung, daß in der Tat die erwähnten Gestalten des linken Flügels und diejenigen des Krönungszuges Ferdinands aus einer einzigen Werkstatt stammen, und zwar kann dies den Umständen nach keine andere sein als die unseres Peter Martin von Mailand. Denn einerseits sind die Unterschiede der stilistischen Behandlung im allgemeinen sehr gering, anderseits erklären sie sich leicht aus der Überlegung, daß ein ganzes Jahrzehnt zwischen der Anfertigung des Triumphes und der des Krönungs-

[1]) Rolfs, Franz Laurana. Berlin 1907. S. 158 ff. an.

zuges liegen mag, ein Jahrzehnt, das im steten Fortschreiten zu naturalistischer Behandlung der Bildnerei begriffen war, was in unserem Falle die Augensterne und Handadern wohl erklären würde.

Immerhin dürften diese Überlegungen nicht völlig genügen, um den bestimmten Beweis für die Hand Peter Martins zu erbringen. Dies würde erst bis zu dem Grade einer an Gewißheit streifenden Wahrscheinlichkeit möglich sein, wenn es gelänge, noch andere Werke von der gleichen Hand nachzuweisen, die den Umständen nach wieder nur auf Peter Martin gedeutet werden könnten. Ich glaube mit einiger Sicherheit behaupten zu können, daß dies alles für ein Grabmal zutrifft, dessen Reste sich in der kleinen durch so manche bedeutsame Kunstwerke ausgezeichneten Kirche St. Pietro Martire in Neapel befinden. Es steht an der linken Wand der 5. Kapelle rechts und bildet den Sarg der beiden Ritter von Gaeta, Vater und Sohn, welch' letzterer es seinem Vater und sich errichtete. Die Gestalt des Vaters liegt oben auf dem Sarge, die des Sohnes Ofredus ist an der Vorderseite angebracht, wie man es in Florenz, Rom, Venedig und auch in Neapel häufig genug findet. Als Todesjahr des Ofredus bezeichnet die Grabschrift das Jahr 1463. Die Gesichtszüge des Toten (Abb.) sind ganz deutlich nach einer Totenmaske wiedergegeben; der Stil stimmt im allgemeinen wie im besonderen mit allem, was sich aus den Schaumünzen, den Hunden von Bar-le-Duc, dem linken Flügel des großen Triumphzuges, dem Krönungszuge Ferdinands, ja auch dem Brustbilde Ferdinands I., ergibt, das sich im Louvre befindet, und das ich aus stilistischen Gründen Peter Martin zusprechen zu sollen glaubte. Im allgemeinen zeigt unser Meister eine große hausbackene Nüchternheit, um nicht zu sagen Kunstlosigkeit der Auffassung. Man findet wenig Geist in all diesen leblosen, biederen, fast philiströs anmutenden Bildwerken. Die Faltengebung ist von einer nüchternen Einförmigkeit; die Gesichtszüge sind scharf und ohne jeden Versuch, sie mit einem höheren künstlerischen Hauch zu beleben, hingehauen. Ganz und gar bezeichnend ist die Art der Haarbehandlung: kein Bestreben, die plastische Ordnung des Haares wiederzugeben; scharf, und dies ist ein besonderes Kennzeichen Peter Martins, mit einer fast geraden Linie, setzt das Haar, an der Stirne, wie auch an Schläfe und Wangen vom Kopfe ab. Eine nähere Prüfung der genannten Werke führt zu dem ganz bestimmten Ergebnis, daß hier die künstlerische Arbeit einer einzigen Werkstatt vorliegt. Diese kann aber auch für das Grab der Gaeta nur die Peter Martins gewesen sein, denn auch zeitlich trifft ja das Werk vortrefflich mit den oben angegebenen Daten zusammen. Außer Peter befand sich aber, (wenn man von dem Stückgießer Wilhelm von Monaco absieht, der für uns nicht in Betracht kommen kann), kein einziger Künstler von der Bedeutung derjenigen, die Alfons einst nach Neapel gezogen hatte, mehr dort. Es würde also, selbst wenn wir nichts anderes von Peter Martin wüßten, und jene Übereinstimmung seiner Werke mit denen am Bogen nicht festzustellen wäre, für das Grabmal der Gaeta auf Grund meiner Schlußfolgerung kaum ein anderer Künstler als Peter Martin in Betracht kommen können. Um wie viel mehr muß dies der Fall sein, wenn man die auffallende Übereinstimmung jener Werke mit unserem Grabmal in Rechnung stellt!

Damit ist neben Dominik Gajinis auch Peter Martins Hand am großen Triumphzuge bis zu einer verhältnismäßigen Sicherheit festgestellt, und es ist zu erwarten, daß wir bald auch über Isaias von Pisa und Paul Romano auf festen Boden gelangen werden, selbst wenn man die Hand Dominiks von Montemignano nicht anerkennen, das heißt, die Wiener Alfons-Büste nicht mit dessen durch die Rechnungsbücher belegten Werke gleichstellen will.

BEITRAGE ZUM ŒUVRE BEKANNTER MALER II.

Von Wilhelm Suida

Don Lorenzo Monaco

In seiner fleißigen Monographie dieses Meisters hat O. Sirén ein reiches Oeuvre Lorenzos zusammengestellt. Einige Nachträge dazu möchte ich heute noch geben. In Turin befindet sich in der von Marchese d'Azeglio dem städtischen Museum hinterlassenen prachtvollen Sammlung von Eglomisées eine kleine Tafel der Madonna mit dem Kinde, datiert 1405, und zu gleichzeitigen Bildern, wie der Madonna bei Cav. Aldo Noseda in Mailand, völlig stimmend, auch von Sirén, den ich darauf hinwies, nach brieflicher Mitteilung als Werk Lorenzos anerkannt. Im Besitze des Fürsten Liechtenstein fand ich auf der Burg bei Mödling in Niederösterreich ein schönes Bild der Maria, die mit über die Brust gekreuzten Armen sich demütig neigt; die Hälfte einer Verkündigungsdarstellung. Was aber weitere Kreise am meisten interessieren dürfte, ist ein Gemälde der Thebais in der Nationalgalerie von Budapest (nicht ausgestellt). Typen und

Farben lassen über den Urbeber keinen Zweifel, das Bild ist die Hälfte des Originals (ob die andere noch existiert, weiß ich nicht), nach dem die bekannte, dem Pietro Lorenzetti zugeschriebene Tafel der Uffizien eine alte, in den Farben etwas veränderte Kopie ist. Damit wäre das Geheimnis des Uffizienbildes gelöst.

Bernardino Parentino

Als ich die Liste der Werke dieses Malers, wie sie Berenson in seinen „North italian Painters" aufstellt, durchsah, war ich erstaunt, so manche Bilder darin zu finden, die mir untereinander denn doch recht erhebliche Verschiedenheiten aufzuweisen scheinen. Mein Staunen wuchs, als ich die beglaubigten, zwischen 1489 und 1494 ausgeführten, in recht beträchtlichen Fragmenten noch erhaltenen Wandmalereien des Klosterhofs von S. Giustina in Padua (jetzt Kaserne) in Berensons Liste verschwiegen sah. Drei sehr charakteristische Bilder des Meisters möchte ich ergänzend an dieser Stelle nambaft machen.

In der Budapester Galerie scheint mir die als „Paduanisch" ausgestellte Pietà, Halbfigur Christi, von Maria gestützt, in ihren Typen sowie in den rosa Fleischtönen ganz untrüglich Parentinos Hand zu verraten, als großfiguriges Bild mit das bedeutendste des Meisters. Ein kleiner Christus als Schmerzensmann mit der knieenden Stifterin ist von Exzelienz Baron Tucher, der das Bild im Kunsthandel fand, sogleich als Werk Parentinos erkannt worden. Ein drittes interessantes und charakteristisches Bildchen, offenbar Illustration einer Novelle, besitzt Herr Emil Weinberger in Wien.

Der Meister der Spielkarten

Die Vermutung, daß dieser interessante, am Oberrhein tätige Kupferstecher auch als Maler tätig gewesen sei, ist schon geäußert worden. Hat man doch versucht, denselben mit Konrad Witz zu identifizieren, und die allgemeine nahe Verwandtschaft zwischen den Stichen und den Bildern des Witz ist nicht zu leugnen. An die Identität beider Künstler konnte ich nicht glauben. Nun besitzt Herr Dr. Albert Figdor in Wien ein Gemälde einer lebensgroßen Madonna mit dem Kinde in Halbfigur über der Mondsichel, deren Typus mir mit dem aus den Spielkarten wohlbekannten so völlig gleich zu sein scheint, daß ich nicht zweifeln möchte, es handle sich hier um ein malerisches Werk des großen Stechers. Für seinen unmittelbaren Schüler als Maler haben wir dann jenen interessanten Künstler zu halten, der das Breitbild mit Georgs Drachenkampf und der Predigt Johannis im Museum von Colmar malte, das wieder zum Meister E. S. überleitet.

Der Meister des Peringsdörffer Altars

Über einen prachtvollen Teppich mit der Verkündigung, datiert 1486, der zweifellos nach der Zeichnung dieses Meisters ausgeführt wurde und der als altes Familienkleinod wieder in den Besitz seiner Exzelienz des Freiherrn Heinrich von Tucher zurückkehrte, durch dessen Güte ich auch interessante ältere Notizen darüber erfuhr, hoffe ich demnächst ausführlicher zu berichten.

Der Meister des Thalheimer Altars

Die herrlichen Holzstatuen dieses altschwäbischen Altarwerkes in der Stuttgarter Altertümersammlung sind der Allgemeinheit bekannter als die Malereien der Flügel und der Predella, deren stilistische Verwandtschaft mit den Skulpturen in die Augen springt. Auf diesen Schwaben vom Anfange des XVI. Jahrhunderts, der aus des älteren Holbein Schule seinen Stil ableitet, möchte ich die schönen Glasfenster zurückführen, die sich in der Kirche S. Nazaro in Mailand befinden. Auf die Beziehung zur schwäbischen Kunst und speziell zu der des älteren Holbein hat mich vor Jahren schon Thode hingewiesen. Genauere Vergleiche lassen mich an diesen feinen Szenen aus der Legende der Katerina, die wir in der Kirche an einem Fenster des Hauptschiffes und an einem der angebauten geräumigen Katerinenkapelle finden, speziell den Stil des Thalheimer Meisters erkennen. Dieselbe Kirche S. Nazaro birgt ja auch noch einen der delikatesten deutschen Schnitzaltäre des beginnenden XVI. Jahrhunderts (eine figurenreiche Anbetung der heiligen drei Könige im Mittelfelde).

Hans Leonhard Schäuffelein

Dem Hinweise Seiner Durchlaucht des Fürsten Franz Liechtenstein verdanke ich die Bekanntschaft mit einem Bilde im Besitz von Dr. von Schwarz in Ödenburg (Sopron, in Ungarn), das ehemals dem Lukas Cranach zugeschrieben wurde. Hatte schon Fürst Franz Liechtenstein den Charakter der fränkischen Schule darin erkannt, so glaube ich speziell Schäuffeleins Hand aus dem Bilde lesen zu können. Wenig unter Lebensgröße sehen wir die Halbfiguren des leidenden Christus im Grabe, dessen Hände trauernd Maria und Johannes halten, indessen vier kleinere Engel in blaugrünen Gewändern die Marterwerkzeuge weisen. Die wohlerhaltene, nur durch zwei Sprünge beschädigte Tafel dürfte, von Staub gereinigt, wohl an Farbenpracht den

schönsten Bildern Schäuffeleins, wie etwa der Kreuzigung der Sammlung Soltmann in Berlin, nicht viel nachstehen.

P. P. Rubens

Nirgends erwähnt finde ich zwei Gemälde im Besitze Seiner Durchlaucht des Fürsten Adolf zu Schwarzenberg in Wien, das eine, Romulus und Remus von der Wölfin gesäugt, Wiederholung der bekannten Komposition der Capitolinischen Galerie, das zweite eine Darstellung Ganymeds, der vom Adler zum Göttermahle emporgetragen wird, durchaus verschieden von der kleineren und späteren Darstellung des gleichen Gegenstandes im Prado. Die Entstehungszeit des im wesentlichen eigenhändigen, prachtvollen Bildes würde ich auf 1615—20 ansetzen.

EIN KUNSTGESCHICHTLICHER FUND ZUR VORGESCHICHTE VON KLEISTS „PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG“.

Eine interessante kunst- und literarhistorische kleine Entdeckung hat Herrmann Gilow (in Berlin) gemacht und zuerst in den „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins“ (1908, No. 1) veröffentlicht.

Der Kleistforschung war seit längerer Zeit bekannt, daß Kleist eine bildnerische Anregung zu seinem 1809/1810 gedichteten Homburgdrama wahrscheinlich durch das 1800 in Berlin ausgestellte große Bild Karl Kretschmars empfangen hat, auf dem die Begegnung des Prinzen mit dem Großen Kurfürsten nach der Schlacht bei Fehrbellin dargestellt war. Dieses damals preisgekrönte Bild war in den Besitz des Königs von Preußen übergegangen, schien aber trotzdem völlig verschollen zu sein. Nun fand Gilow im „preußischen Hausfreund“ vom Jahre 1806 unter „Kunst“ eine Aufzählung der Kupferstiche des Akademieprofessors Johann Joseph Freidhof, und zu diesen gehörte auch ein 1802 gestochenes Blatt nach dem Kretschmarschen Bilde. Aber auch von diesem Stiche war in Bibliotheken und Sammlungen kein Exemplar mehr zu finden, und erst auf eine durch die Presse verbreitete öffentliche Anfrage hin meldeten sich einige Besitzer der Seltenheit. Gilows Publikation des Blattes und seine Vergleichung der Kretschmar-Freidhofschen Fassung des Themas mit E. Hennes 1790 veröffentlichter Radierung nach D. Chodowieckis Zeichnung wurde auch dem Kaiser vorgelegt, der sich sofort erinnerte, als Knabe im kronprinzlichen Palais das Orginalgemälde tagtäglich gesehen zu haben. Im Treppenhaus hängt nun tatsächlich, vorzüglich erhalten, Kretschmars Bild. Die Liebenswürdigkeit Prof. Gilows hat mir eine private Besichtigung des Gemäldes ermöglicht, über dessen Beziehungen zu Kleists Drama Gilow in „Westermanns Monatsheften“ (Maiheft) ausführlich spricht.

Um ein Meisterwerk handelt es sich nicht. Die Komposition erinnert leise an Velasquez' „Übergabe von Breda“. Links (vom Betrachter aus), vor einer Gruppe von Offizieren, steht in demütiger Haltung, entblößten Hauptes, der Prinz, rechts ihm gegenüber der Kurfürst, die linke Hand in die Hüfte gestemmt, die rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger bedeutsam erhoben. In des Kurfürsten Umgebung fällt die Gestalt Derfflingers auf. Prinz Homburg ist, entgegen dem historischen Tatbestande, als jugendlicher, blondgelockter Held aufgefaßt. Gilow führt mit Recht die Beliebtheit und Darstellungsweise des Homburgthemas auf seine legendarische Behandlung in Friedrichs des Großen Mémoires zurück. Glücklicher als die befangene und steife Zeichnung des Gemäldes erscheint seine farbige Haltung. Wohl in bewußter Symbolik ist der prinzliche Draufgänger als warme Farbe (goldgelbes Lederkoller, rote Barettfedern) zwischen die kalten rostbraunen und blaugrünen Töne der Kleidung des Kurfürsten und der Offiziere gestellt. Dem Gemälde, das gleichgerahmt ist wie die übrigen das Treppenhaus des Palais schmückenden historischen Porträts, ist unten ein etwa 5 cm breiter Streifen angestückt worden, wohl um die Bildgröße dem vorhandenen Platze anzupassen.

Berlin. Wilhelm Waetzoldt.

OSTASIATISCHE KUNST

In der Sitzung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin am 14. Februar sprach Professor Münsterberg über die hohe japanische Kunst im Mittelalter und Renaissance, die eine starke Beeinflussung durch den Westen Asiens und die Mittelmeerländer vermuten läßt. Im 3. Jahrtausend v. Chr. gibt es eine künstlerische Verbindung mit vormykenischer Kultur, dann (in China) eine Ornamentik, die sich an die mykenischen Formen anlehnt; auch die griechisch-baktrische Kunst berührte die im 3. Jahrhundert nach Süden vordringenden Chinesen. Dann lehren die jüngsten Ausgrabungen in Turkestan, daß dort vom 4.

bis 8. Jahrhundert n. Chr. eine Freskomalerei blühte, die sich eng an die griechische Malerei anschließt. In China selbst sind nahezu alle Denkmäler früher Zeiten, durch Kriege und den Vandalismus nachfolgender Dynastien im eigenen Lande, vernichtet. — In Japan setzte eine einheimische Kunst erst mit dem 8. Jahrhundert n. Chr. ein; monumentale Plastik und Freskomalerei blühen im 9. Jahrhundert in nationaler Eigenart. Im 11. Jahrhundert entsteht auch hier eine mittelalterliche Kunst, welche in realistischer Treue die Taten der Nationalhelden schildert, im Format aber immer mehr sich auf das Kleine beschränkt. Durch Einflüsse aus China vollzog sich ein Umschwung des Geschmacks in einer Art Renaissance; die Malerei strebte nicht sowohl nach Naturwahrheit als nach Stimmung, nach zartem Empfindungsausdruck. Das Ende des 17. Jahrhunderts brachte mit dem Aufhören der Bürgerkriege eine Entfaltung des Luxus, welcher nur mehr das Kunstgewerbe, nicht mehr die hohe Kunst begünstigte. — Dr. Creutz fügte im Anschluß an den Vortrag hinzu, daß bereits 1897 Lessing den Zusammenhang zwischen vorderasiatischer und ostasiatischer Kunst an altchinesischen Stoffen erkannt habe, deren Muster auf sassanidische Gewebe zurückgehen. S.

RUNDSCHAU

BERLIN

Neuerwerbungen der Kgl. Museen. Das Kaiser-Friedrich Museum fährt mit Eifer und Glück fort, seine Skulpturensammlung zu vermehren. Auch diesmal sind es einige glänzende Holzskulpturen, welche vor allen anderen Erwerbungen der Museen ins Auge fallen. Über ein südbairisches Lindenholzrelief, den Brunnen der Liebe darstellend, Altdorfer in Erfindung, Typus und Stil nahestehend, aber nicht auf eine Vorlage von ihm selbst zurückzuführen, berichtet Herm. Voß in den amtlichen Berichten aus den Kgl. Kunstsammlungen; Vöge ebenda über einige gotische Holzfiguren: eine anscheinend brabantische Madonna auf dem Thron, aus der Mitte des 13. Jahrhunderts; ein schöner nordfranzösischer Leuchterengel um 1260 (wohl zu eine thronenden Altarmadonna gehörig), dessen direktes Gegenstück jüngst der Louvre erwarb; eine Gestalt von dem lebendigen durchgefühlten Rhythmus der Bewegung, welcher die besten französischen Skulpturen des 13. Jahrhunderts bei all ihrer architektonischen Gebundenheit so überaus anmutig erscheinen läßt. — Das Museum der Völkerkunde erfuhr eine großartige Bereicherung durch altchinesische Wand- und Seidenmalereien und Steinskulpturen, welche von Prof. Adolf Fischer in China aufgefunden und erworben worden sind. Sie gehen zum Teil sogar weit hinter die buddhistische Zeit zurück und liefern abermals die bündigsten Beweise von den Zusammenhängen der ostasiatischen mit der antiken (mykenischen, assyrischen, griechischen) Kunst; Funde, die unschätzbar sind, weil sie infolge umfassender Zerstörungen (durch Mohammedaner, Japaner und Chinesen selber) überaus selten geworden und mit Mühe entdeckt, mit Gefahren geborgen werden können. Diese Erwerbungen werden, vorläufig im Schliemannssaale verschlossen, später in geordnetem Zustande auch dem Publikum zugänglich gemacht werden. Es wäre sehr zu wünschen, daß sie bei ihrem großen kulturhistorischen und künstlerischen Wert, der sie an Interesse weit über den Durchschnitt der Sammlungen des ethnographischen Museums erhebt, einen hervorragenden und leicht erkenntlichen Platz erhielten.

In den Ausstellungen der Kunstsalons fesselten vor allem zwei starke Persönlichkeiten: van Gogh, von dem es eine gute Sammlung im März bei Cassirer gab, und Melchior Lechter, der im April bei Gurlitt ausgestellt hatte. Starke Kontraste sind in diesen beiden Namen ausgeprägt. Van Gogh, einer der stärksten Repräsentanten des absoluten Rahmenbildes; der letzte Nachfahre des großen Millet, ein Mann von ungeheuerer Expansionskraft, der seine Energie aber nicht wie Rimbaud auf das grenzenlose Erfassen des Lebens selber richtete, sondern, zu seiner Qual, auf die Malerei, und dazu noch auf die enger begrenzte, auf die Malerei des Objekts. Das wurde sein Unglück; er verzehrte sich in der vergeblichen Leidenschaft, die glühenden Eindrücke, die er von der Natur erhielt, mit den schwachen Mitteln der Ölfarben zu bannen. Seine hinterlassenen Werke aber sind groß und voller terribiltà, titanenhafte Bruchstücke unerhörter Selbstbekenntnisse. Dieser ungebändigten Naturkraft gegenüber steht die strenge Formkonvention und tektonische Selbstbegrenzung Melchior Lechters; der dekorative Künstler voller hoher Kultur und Vornehmheit. Die Glasgemälde für das Landesmuseum in Münster i. W. können sich, ausgeführt, trotz ihrer tiefen Farben nicht neben den Entwürfen und den Studien Lechters behaupten; wieviel von des Künstlers Geist geht bei der handwerklichen Übertragung verloren! Lechter ist wohl unser größter Buchkünstler; die glühende Feierlichkeit der Gotik in ihrer größten Zeit (Straßburg, Sainte Chapelle) lebt in ihm; jede der ausgestellten Zeichnungen stellt einen kostbaren Besitz an Kunst und Kultur dar, Kunstgewerbe in dem edelsten Sinne, wie Morris es verstand. Das präraffaelitische Element, das in Lechters Schaffen zu stecken scheint, ist ein sehr geläutertes; der Deutsche kann das von sich aus, was die weniger kräftigen Engländer doch nur mit fremden Hilfsmitteln unvollkommen gaben. Wir wollen aber nicht undankbar sein und gerne gestehen, wie viel wir ihnen und ihrer Kultur verdanken, wenn auch unsere reifsten Künstler ihre Leistungen schon hinter sich gelassen haben.

An kleineren Kollektionen gibt es hier immer viel Gutes zu sehen. Da waren gleichzeitig mit van Gogh bei Cassirer französische Bilder ausgestellt, köstliche Landschaften: Corot und Daubigny entzückten neben den jüngeren Boudin, einem wundersamen Träumer, der glückselige Farben sah; Diaz, Dupré, Jongkind und so weiterhin, fast alle Namen der glänzen-Zeit von Barbizon in sehr guten Bildern. Ihnen folgten im April Deutsche; bis auf Paul Baum,

von dem eine Menge Landschaftszeichnungen von höchst eindrucksvoller Raumtiefe, zart und voll Qualität, aber etwas monoton — alle von der nordischen Schwerblütigkeit, die ihre Schöpfungen schwerer zugänglich macht, aber auch oft inniger lieben heißt; gewaltige Zeichnungen von Käthe Kollwitz; Akte und Landschaften von E. R. Weiß, mitunter überwältigend in ihrer Frische und sinnlichen Lebenskraft; Landschaften von Ulrich Hübner, die einen selbständigen Weg zu einer koloristisch kräftigen Form einschlagen und frohe Hoffnungen auf die Entwicklung des Künstlers erregen. Bei Schulte waren im März Sammlungen von Habermann und Robert Weise ausgestellt; Weise stellt eine glückliche Vermittlung zwischen dem dekorativen Streben der Münchner Scholle und der anmutigen Sinnlichkeit der modernen Schwaben her, ist aber noch mitten auf dem Wege zu seiner Synthese. Im April gab es ebenda eine große Übersicht über das Schaffen Heinrich Zügels; es ist leider nicht der Raum, an dieser interessanten und bis zur Einseitigkeit konsequenten Malernatur die Entwicklung des Lichtproblems bis zur Gegenwart darzustellen; niemand, außer Liebermann, hat sich in Deutschland um dieses Problem mit so großer Selbständigkeit und Beharrlichkeit bemüht, wie Zügel, aber gerade bei ihm wird auch die Frage laut, ob nicht am Ende das, was Mittel bleiben sollte, zum beschließenden Zweck geworden ist. In jedem Falle eine ungemeine Leistung, die den größten Respekt fordert. S.

MÜNCHEN

Der langsam zu Ende gehende Winter hat uns erfreulicherweise mit wertvollen Gaben beschenkt. Er hat ferner Ausstellungen in seltener Vielseitigkeit gezeigt, deren Bedeutung und Anregung die Aufnahmefähigkeit auf starke Probe stellten. Fast möchte man wünschen, daß dieses Kaleidoskop weniger rasch gedreht werde, um die allzu flüchtigen Eindrücke zu tieferer Wirkung gelangen zu lassen. Von Menzel und Wilhelm Busch zu van Gogh und Gauguin ist ein weiter Schritt.

Menzel! Schmerzlich war die Lücke, die bisher in der neuen Pinakothek durch das bedauerliche Fehlen von Werken des Berliner Altmeisters klaffte. Er, der gerne und lange in München geweilt hatte, wo sich so vielfache Anregung für sein lebhaftes Empfinden fand — es sei an das Gemälde des Altars der Damenstiftskirche in der Galerie Behrens in Hamburg erinnert —, hat durch die ansehnliche Schenkung seiner Nichte, Frl. Krigar-Menzel in der Pinakothek, wo er einen eigenen Raum erhalten wird, ein treffliches Denkmal erhalten. Seit der Jahrhundertausstellung, seit den Arbeiten von Tschudi und Meier-Graefe über Menzel sind wir bedeutet worden, den Anfängen des Meisters größere Beachtung zu schenken, die intime Zeit seiner Genrebilder nnd Studien als außerordentlich wichtig anzusehen, ja ihr für Menzels ursprüngliche Begabung fast höheren Wert zuzugestehen als den Zeiten der Hofgunst und der großen Geschichtsbilder. Die nach München gelangenden Werke, stammen fast ausschließlich aus seinen früheren Jahren. Da bisher nur die Zeichnungen in der königl. graphischen Sammlung ausgestellt sind, sei mit Erlaubnis Herrn Dr. Weigmanns aus dessen Aufsatz über die Schenkung in der „Münchner Allgemeinen Zeitung" folgendes mitgeteilt: Man begegnet in einem gegenständlich so einfachen Bilde: „Menzels Schwester an der Türe eines durch Lampenlicht spärlich erleuchteten Raumes" koloristischen Problemen, die in ihrer sicheren Lösung für ihre Zeit — 1847 — aufs höchste überraschen müssen. Die harmonische Kombinierung und feine Abstimmung ihrer Tonwerte stempeln diese Studie zu einem koloristischen Meisterstück. Das mystische Halbdunkel einer nur durch Altarkerzen erhellten Kirche in Innsbruck, bei der der Blick wie mit magnetischer Gewalt über die andächtige Menge auf die heilige Handlung gezogen wird, das geheimnisvolle Spiel des Mondlichts um den Chor einer Dorfkirche, aus deren tiefbeschatteten Pfeilerpartien der rötliche Schein eines schwach erleuchteten heiligen Grabes hervordämmert, der Widerstreit des fahlen Vollmondglanzes mit den gelblichen Lichtern eines von innen und außen erleuchteten Fabriketablissements — in solchen Motiven zeigt sich Menzels sonst auf scharfe zeichnerische Auffassung der Objekte ausgehendes Auge auch den malerischen Erscheinungsformen offen.

Mit einem für seine Zeit bewunderungswürdigen Wagemut machte er sich — 1851 — daran die dumpfschwüle Atmosphäre eines kerzenerleuchteten Konzertsaales festzuhalten, in der sich eine illustre Gesellschaft versammelt hat. Und wenn den Künstler auch ein eminentes Gedächtnis in den Stand setzte aus der Erinnerung die ganze Skala der Tonwerte wiederzugeben, die das eindringende Tageslicht in der Dachkammer eines Büchertrödlers auf den schmucklosen Wänden hervorzaubert, so verschmähte er es doch nicht, gelegentlich auch vor der Natur selbst den Pinsel in die Hand zu nehmen. Die Schenkung enthält dafür zwei

treffliche Belege; eine kleine Landschaft mit einem unter mächtigen Bäumen versteckten Bildstock aus den Salzburger Bergen, und eine, zwar im Vorwurf unscheinbare, in der Ausführung aber malerisch breite Studie: des Meisters Pelz, nachlässig auf ein rotbraunes Sofa geworfen.

Aus viel späterer Zeit (1863) datiert das nach seiner Bildwirkung abgeschlossenste Ölgemälde der ganzen Reihe, der Ausblick von einem Balkon des kgl. Schlosses in Berlin.

Neben einem Pastell aus dem Jahre 1857, Adam mit Jagdbeute zu Eva zurückkehrend und einem Aquarell aus dem Jahre 1847 enthält die Schenkung ferner unter den Zeichnungen eine Reihe von Darstellungen aus Menzels Familie, Skizzen von Hoffestlichkeiten, vor allem aber Studien von den Reisen des Künstlers in Süddeutschland. Einige Blätter „Alte im Lehnstuhl" und „Schlüssig, Unschlüssig" gehören den allerletzten Jahren an (1902 und 1903). Dem Vernehmen nach wird die nunmehr mit dem würdigen und stolzen Wort „Menzel-Sammlung der Münchner neuen Pinakothek" zu bezeichnende Schenkung durch eine umfangreiche Publikation bekannt gemacht werden. Dann werden wir nach Kenntnis der Originale nochmals hierauf einzugehen haben.

Außer dieser großartigen Schenkung hat die neue Pinakothek aus der Kollektivausstellung der Werke Albert von Kellers durch Ankauf zwei Bilder erhalten und weiterhin eine frühe Arbeit Fritz von Uhdes, „La chanteuse" erworben, die ohne besonders charakteristisch zu sein (sie ist noch unter Munkacsys Einfluß entstanden) das Vorhandene erfreulich ergänzt.

Die Nennung dieser führenden Meister der Sezession gibt die Veranlassung, ganz kurz auf die Frühjahrsausstellung dieser Vereinigung einzugehen, nicht etwa um die wenig bedeutenden Münchner Bilder zu besprechen oder Zügels kraftvolle Zeichnungen, Slevogts Iliasradierungen und Landenbergers lichterfüllte Studien zu rühmen, sondern nur um einige Bedenken zu äußern gegen die hier gebotene Zusammenhäufung einer Anzahl der modernsten französischen Bilder (Valloton, Vuillard, Bonnard, Roussel). Denn solche Ausstellungen bergen doch die Gefahr in sich, den jungen kräftigfrischen Münchner Nachwuchs, der immer noch früh genug an die Seine geht, zu einer unselbständigen Nachahmung zu verleiten. Von diesem Gesichtspunkt aus sollte man solche gewiß dankenswerten und für den Kenner interessanten Experimente vielleicht doch nicht allzu oft wiederholen. Auch die vorzügliche Ausstellung von Werken van Goghs, die in einer überraschenden Mannigfaltigkeit zusammengebracht wurde, ist wohl geeignet, als gute Vermittlerin für die Kenntnis des absonderlichen und doch durch nachgiebiges Eingehen auf seine fabelhaft persönlichen und ganz sicherlich fabelhaft künstlerischen Absichten zur Höhe des Genies getragenen Meisters betrachtet zu werden. Auch sie möge ja nicht neben dem Guten, das sie zu wirken berufen ist, Schädliches stiften durch eine falsch verstandene Aufforderung zur Nachahmung. Van Goghs Eigenart, welche die qualvolle Anspannung und deshalb geistige Erkrankung mit sich verbindende Auflösung seiner Gehirnnerven bestimmte, die krank waren infolge einer furchtbar erregten Wahrnehmungsfähigkeit sinnlicher, rein malerischer Eindrücke, gibt als künstlerisches Resultat eine Überfülle von Licht und Farbigkeit. Ja sie gibt die Überfülle in einer schmerzhaften, kaum zu ertragenden Steigerung, vor der das geblendete Auge hilfesuchend ruhige Töne erfleht und sich ermattet schließen will um den machtvoll ringsum flutenden Farben- und Lichtwellen zu entrinnen. Wenn wir uns wohl einmal verleiten ließen, angesichts ewiger Schöpfungen der größten Meister eine auf den zunächst unmöglichen persönlichen Kontakt sich gründende Unruhe zu empfinden, die wir dann als Wirkungen der eminent persönlichen Gestaltungskraft und Gestaltenfülle solcher Genien aufzufassen uns bemühten — hier wahrlich wird dieser sonst akademisch aufgezwungene Zaum freudig angelegt um späterhin ebenso freudig fortgeworfen zu werden. Van Gogh verlangt dabei nicht einmal das Aufgeben aller theoretischen Maximen, die sonst bei der kritischen Betrachtung von Kunstwerken anzuwenden sind. Er hat mit dem gleichen persönlichen Recht wie etwa Richard Strauß oder E. T. A. Hoffmann oder Arthur Rimbaud die Linie des künstlerisch Erreichbaren bis zur allerletzten Möglichkeit — hier nach der rein malerischen Seite hin — ausgedehnt. Was ihn dabei ebenso unsympathisch macht wie die genannten Meister auf anderen Gebieten der Kunst, es ist demnach nicht auf der negativen Seite, sondern auf der positiven und besteht in dem Gezwungenen und daher Unnatürlichen, dem Problematischen und trotz aller Genialität leider doch auf Effekt rechnenden seines Malens. Wir hatten in der Kunsthandlung von Brakl Gelegenheit, fast Hundert Arbeiten van Goghs betrachten zu können. Von bescheidenen Anfängen, Landschaften, die in der Nähe Monets liegen, bis zu den farbverbissenen Gewalttaten des Geisteskranken von Arles war das wichtige zu sehen, das das Werk des eigentümlichsten Malers der Vergangenheit bildet, der das Hamletwort ins Gedächtnis ruft,

welch edler Geist hier zerstört ward. Eine sehr erfreuliche Ergänzung dieser Zusammenstellung war in der Kunsthandlung von Zimmermann zu sehen. Hier befand sich die berühmte Arleserin, die endlich ihren Käufer gefunden hat. Neben van Gogh wirkten hier einige frühe Bilder von Gauguin und ein vorzügliches Landschaftsstück aus Tahiti farbenfreudiger und in ihrer besseren Anspruchslosigkeit sympathisch.

Es gibt in München nur eine Privatsammlung, die mit ernsten Absichten Werke der neuen Franzosen, soweit sie hier im Lager der Pointillisten Signac und Seurat, dort von van Gogh und Gauguin, in der Plastik von Aristide Maillol geschaffen wurden, angekauft hat. Da wir diese Sammlung nunmehr leider von München nach Berlin verlieren, wird es ihr Besitzer, Direktor Dr. Wolff, nicht dem Münchner Chronisten übel nehmen, wenn er hier die Güte rühmt, mit welcher seine Bilder den Fachgenossen zugänglich gemacht waren. Das Ersuchen um öffentliche Ausstellung wurde mit dem bedauerlichen, aber bei der einseitigen Empfindlichkeit mancher Münchner Kunstkreise sehr verständlichen Hinweis auf eine mögliche Ablehnung zurückgewiesen. Und doch wäre es recht schön gewesen, mit den Kleinen in der Sezession einmal die Großen, vor allem Maurice Denis, zu messen.

Noch andere Privatsammlungen sind aus München fortgekommen. Der Wechsel der Diplomaten hat die Sammlung Pourtalès, aus welcher einige treffliche Stücke in der Münchner Renaissance-Ausstellung waren (s. den Aufsatz von G. Habich im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1. Halbband, 1907), nach Petersburg, die besonders an italienischer Kleinplastik und Werken der italienischen späteren Zeit sehr bemerkenswerte Sammlung des Cav. Berti, welche den Münchner Kunstforschern so gut wie unbekannt blieb, nach Lissabon entführt. Der schöne Erfolg der genannten Renaissance-Ausstellung hat eine Ausstellung von Werken alter Münchner Kunst angeregt, die in diesem Sommer stattfinden sollte. Die erfreuliche Reichhaltigkeit des Materials, das in kurzer Zeit zusammenzubringen und entsprechend aufzustellen nicht möglich war, gebot einen Aufschub auf das nächste Jahr.

Uhde-Bernays.

WIEN

In der Zeit vom 22. März bis 2. April fand im Salon Pisko zu wohltätigen Zwecken eine Ausstellung der Sammlung Eißler statt, und zwar ihrer alten und neuen Meister mit Ausschluß der Österreicher.

Eine von feinstem Geschmack zeugende Sammlung ist damit weiteren Kreisen bekannt geworden. Fast jedes Stück ist von hohem künstlerischen Wert, ganz große Meister sind durch echte Werke vertreten; durch kleine, schöne Arbeiten, die aber doch nur dem künstlerisch geschulten Beschauer ihre volle Qualität offenbaren. Prunkstücke, die dem Laien imponieren, fehlen fast ganz. Als zweites Charakteristikon der Sammlung erscheint mir die Planmäßigkeit der Anlage. Nirgends in Wien wird man so viele bedeutende Künstler des XIX. Jahrhunderts, Engländer, Franzosen, Belgier und Deutsche nebeneinander repräsentiert finden.

Mit der Federzeichnung eines guten Schächers von Dürer, monogrammiert und datiert 1517 beginnt die Reihe. Schäuffeleins doppelseitig bemalte Tafel mit der „Geburt Christi“ und dem „Gebet am Ölberg“ dürfte die Hälfte eines Flügels eines großen Altarwerks sein. Etwas feiner in der Ausführung ist die „Geburt“.[1]) Das Hauptstück unter den niederländischen Werken des XVII. Jahrhunderts ist eine prachtvolle Bisterzeichnung Rembrandts „der verlorene Sohn beim Gelage“.

Zwei mäßig große Bilder, ein Stiergefecht und eine Kommunion scheinen mit Recht den Namen Goyas zu tragen und dürften dessen späterer Zeit angehören. Die englischen Bilder gruppieren sich um ein Bildnis in ganzer Figur des Schotten Raeburn. Vier Landschaften von Constable sind in ihrer Feinheit vielleicht nur dem ganz verständlich, der die Größe des Meisters von London her kennt. Ein Burne Jones, Landseer und eine kleine Federzeichnung „Sarasate“ von Whistler. Auch von den neueren Franzosen sind wieder einige der bedeutendsten vertreten. Ein gewaltiges Haupt Napoleons in Wolken und ein Frauenkopf (La Folle) von Géricault, von Delacroix prächtige Skizzen zu zweien seiner bekannten Hauptwerke, dem „Massacre de Scio“ und dem Deckenbilde der Salle Apollon des Louvre; dazu die Federzeichnung eines Löwen. Vorzüglich ist auch Daumier vertreten durch zwei Ölbilder und ein Aquarell. Eine farbenprächtige Illustration zu Boccaccio zählt zu Monticellis reizvollsten Schöpfungen, auch der Heros der Modernen, Manet, fehlt nicht ganz; eine Farbskizze einer Dame in ganzer Figur gibt von seiner Art aber doch nur eine beschränkte Vorstellung, wenig mehr als die kleine Federzeichnung von der Kunst Whistlers. Und ähnlich sind auch einige große deutsche Meister zwar vertreten aber doch nicht ihrer vollen Bedeu-

[1]) Höhe 1,206 m, Breite 1,320 m.

tung nach repräsentiert; Böcklin mit zwei frühen Bildern von 1861 „Spielende Putten“ und „Amor und Psyche“, höchst geniale, skizzenhafte in sehr lichten Farben hingehauchte Phantasien. Aus demselben Jahre zwei Bilder Lenbachs, ein Porträt Böcklins und ein von seiner späteren bekannteren Art noch völlig abweichendes Bauernstück. Zwei reizende Märchenzeichnungen von Ludwig Richter, ein skizzenhafter Spitzweg, eine vorzügliche Rötelzeichnung von Leibl, ein weniger bedeutendes Landschafts-Aquarell von Klinger, fünf prachtvolle Bleistiftzeichnungen Menzels. Von Modernstem nenne ich Pastelle von Khnopff und Rysselberghe.

Den Malereien und Zeichnungen zugesellt finden wir vorzügliche Werke der Plastik. Hier beginnt die Reihe mit einer römischen Bronzestatuette, mit Medaillen des Pisanello, deutschen Plaketten des XVI. Jahrhunderts, einer Bronzestatuette „Nessus raubt Deianira“ von Giovanni da Bologna. Franzosen und Belgier des XIX. Jahrhunderts stehen der Zahl nach durchaus im Vordergrunde. Vier Tiergruppen von Barye, eine Büste eines Chinesen von Carpeaux. Ein Bronzerelief „la glèbe“ von Meunier, eine Porträtbüste von Rodin, interessante Kopien nach Donatello und der Antike von M. Rosso seien des weiteren genannt.

Diese feine Sammlung von Kleinstücken großer Qualität setzt zu ihrem Genusse ein hohes Maß künstlerischer Schulung voraus. Viele Besucher haben das Instinktiv gefühlt. Wann wird Wien eine moderne Sammlung besitzen, die planmäßig angelegt, die gebieterisch geforderte Aufgabe zu erfüllen imstande wäre, der Allgemeinheit ein klares Bild von Wegen und Zielen der Kunst des XIX. Jahrhunderts zu geben und damit die Basis für eine gerechte Beurteilung der neuesten Bestrebungen zu schaffen?

Wilhelm Suida.

ROM.

Die Galerie Barberini wurde bis heute nicht mit Unrecht eine Galerie der Enttäuschungen genannt. Nachdem sich aber der Prinzipe Barberini-Sacchetti entschlossen hat — vielleicht als Sühne für den Verkauf von Botticellis Verkündigung und Tizians Kardinal Bembo — die Schätze seiner Privatgalerie mit der öffentlichen Sammlung zu vereinigen, ist die Galerie Barberini eine der beachtenswertesten Privatgalerien Roms geworden. Die früheren Hauptstücke der Sammlung hatten ihre Anziehungskraft eingebüßt, seitdem die Fornarina als Raffael angezweifelt war, seitdem man behauptet hatte, das berühmteste Porträt der Sammlung stelle weder Beatrice Cenci dar noch sei es von Guido Reni gemalt. Und Dürers Christus unter den Schriftgelehrten — ein wirres Beieinander von Händen und Köpfen — hatte sich unter den italienischen Meistern stets nur mühsam behauptet.

Der Principe Barberini ist mit zwölf Kindern gesegnet, und es ist schon heute ein öffentliches Geheimnis, daß höchstwahrscheinlich einmal alle Kunstschätze des berühmten Hauses, die Antiken, die Gemälde und die Skulpturen Berninis in den Besitz des italienischen Staates übergehen werden. Es dürfte dem Principe der Entschluß nicht schwergefallen sein, die Perlen seiner Privatsammlung in die öffentliche Galerie zu überführen und dieser stark in Mißkredit geratenen Gemäldesammlung durch die Namen des Melozzo, des Justus von Gent, des Fra Carnevale neuen Glanz zu verleihen.

Allerdings läßt die Anordnung der Gemälde viel zu wünschen übrig. Die vier Räume erweisen sich als völlig ungenügend, den Reichtum der jetzigen Sammlung zu fassen. Von irgend einer künstlerischen Anordnung hat man völlig abgesehen. Die Bilder hängen in drei oder vier Reihen übereinander, und häufig hängen die besten Bilder am höchsten. Trefflich kommen Fra Carnevales merkwürdige Bilder der Geburt Mariae und der Darstellung im Tempel zur Geltung, und ebenso mühelos kann man Melozzos Porträt des Herzogs Federigo von Urbino studieren. Im Cicerone wird die Klarheit und Leuchtkraft der Farbe dieses Bildes gerühmt. Mit Unrecht! Die Möglichkeit, das Tafelbild genauer zu untersuchen, läßt erkennen, wie sehr gerade dieses Gemälde übermalt worden ist. Ein besonders schönes Gemälde des Francesco Cossa von Ferrara ist viel zu hoch gehängt, wie auch der größere Teil der bekannten Idealporträts des Justus von Gent. Aber daß gerade diese merkwürdigen Porträts aus dem Studio des Herzogs von Urbino dem allgemeinen Studium zurückgegeben worden sind und mühelos mit den Bildnissen im Louvre verglichen werden können, ist mit besonderer Freude zu begrüßen.

Neuordnung der Protomoteca der berühmten Männer im Conservatorenpalast. Die modernen Marmorbüsten berühmter Männer, welche zuletzt in einem dunklen Raume des Conservatorenpalastes äußerst ungünstig aufgestellt waren, sind jetzt in höchst würdiger Weise links im Erdgeschoß untergebracht worden, wo früher irgend ein Korps der städtischen Wacht-

mannschaft ihr ziemlich schmutziges Quartier hatte. Bekanntlich wurde diese Galerie — ein Seitenstück zu der weit berühmteren Malergalerie der Uffizien — unter Pius VII gegründet, dessen herrliche Büste von Canovas Hand zu den schönsten Stücken der Sammlung gehört. Damals wurden auch die Büsten aus dem Pantheon nach dem Kapitol überführt, unter ihnen die Bildnisse von Raffael und Annibale Caracci, welche Carlo Maratta ausführen ließ, die des Taddeo Zuccari, des Nicola Poussin u. a. m. Außer Poussin wurden noch Winkelmann, Raffael Mengs und Angelica Kaufmann der besonderen Ehre gewürdigt, in einem Ruhmestempel prangen zu dürfen, der eigentlich nur Italienern offen stehen sollte. Auch sonst finden sich unter vielem Minderwertigen mancherlei gute und merkwürdige Bildnisse wie das des i. J. 1554 in Rom ermordeten berühmten Architekten Bartolomeo Baronio und einige Arbeiten Canovas, der aus Dankbarkeit gegen seinen großmütigen Gönner Pius VII. auch eine Anzahl Büsten gestiftet hat.

Agostino Tofanelli hat in seiner Beschreibung der Gemälde und Skulpturen des Kapitols diese Büsten im Einzelnen aufgezeichnet. Schon bei ihm vermissen wir aber die mythische Büste Gabriel Faernos, des Cremoneser Dichters, die niemand anders als Michelangelo ausgeführt haben soll. In seinen Cremonensium monumenta Romae extantia hat Vairani die Büste abgebildet, allerdings ohne beweisen zu können, daß sie den Faerno darstellt und daß sie ein Werk des Michelangelo ist. Immerhin würde man dankbar sein zu erfahren, was aus dieser Büste geworden, ob sie sich unter den antiken Büsten in den kapitolinischen Museen verbirgt, ob sie in ein anderes römisches Museum gelangte, oder ob sie überhaupt nicht mehr aufzufinden ist.

Man wird die neue Sammlung, die den ganzen linken Flügel des Erdgeschosses umfaßt, von demselben Korridor aus betreten, der zu den Sammlungen im oberen Stockwerk führt. Die Eröffnung ist in nächster Zeit zu erwarten.

8

Am *neuerbauten Palazzo Venezia* schräg gegenüber von S. Maria di Loreto ist nun endlich wieder am 29. Januar d. J. die Inschrift angebracht worden, die man früher in der verschwundenen Via de' Fornari am Hause Michelangelos las. Sie lautet:

QUI ERA LA CASA CONSACRATA DALLA DIMORA E DALLA MORTE DEL DIVINO MICHELANGELO S. P. Q. R.
1871

Fast zehn Jahre lang hat diese Inschrift in einem römischen Magazin verborgen gelegen, bis sie von den Assicurazioni generali di Venezia an dem ihnen gehörenden Palast angebracht wurde. Nichts erinnert heute mehr an dieser Stätte an den Macell' de' Corvi, nichts an das Haus und den Garten Michelangelos mit seinen hohen Lorbeerbäumen. Und diese armselige Inschrift stellt bis jetzt eigentlich alles dar, was die Stadt Rom getan hat, das Andenken des Mannes zu ehren, der in der Sixtina die Decke gemalt und über St. Peter die Kuppel gewölbt hat.

An der alten Münze Roms in der Via de' Banchi vecchi haben die Goldschmiede der ewigen Stadt dem Benvennto Cellini unlängst eine Denktafel errichtet. Sie besagt, daß Benvenuto Cellini in diesem Hause „eretto ad uso di zecca" seine köstlichen Goldschmiedearbeiten ausgeführt hat. Höchst bezeichnend für den mangelnden historischen Sinn der Römer, der sich durch den Abbruch des Palazzetto di Venezia in so erschreckender Weise dokumentiert, ist es, daß eine alte Inschrift ihren Platz verändern mußte, um für eine neue Platz zu machen. Die berühmte Inschrift, in welcher Julius II die Befreiung Roms und die Erneuerung des Kirchenstaates feierte, wurde aus der Via de' Banchi vecchi ohne weiteres an ein naheliegendes Haus der Via de' Banchi nuovi versetzt. Schon Fea sah diese Inschrift im Jahre 1822 dort, wo auch wir sie bis zum Jahre 1907 gesehen und brachte sie in seinen Notizie intorno Raffaelle zum Abdruck.

8

Der neue Entwurf eines Gesetses „per le Antichità e Belle Arte" wurde am 12. Februar vom Parlament genehmigt. Das neueste Heft des Bolletino d'Arte, das sich in kürzester Zeit zum vornehmsten offiziellen Organ der Archäologie und Kunstwissenschaft in Italien durchgesetzt hat, bringt diesen Entwurf extense. Die hauptsächstlichsten Punkte beschäftigen sich mit den Kunstwerken historischen, archäologischen und künstlerischen Interesses, die dem Staate selbst gehören oder als Privateigentum ohne Zustimmung des Staates nicht veräußert werden dürfen. Unter diesen Paragraphen fallen alle Immobilien Gärten, Wälder, ganze Landschaften, Wasserläufe usw. als Mobilien: Codices, Manuskripte, Incunabeln, seltene Drucke und Stiche und Münzsammlungen. Veräußerung aller solcher Gegenstände darf ohne Vorwissen des Staates bei einer Geldstrafe von 500—10000 Lire überhaupt nicht geschehen. Ausführung aus

Italien ist nur gestattet, nachdem der Staat auf sein Verkaufsrecht verzichtet hat. Den Preis zu bestimmen, wird eine besondere Kommission eingesetzt.

Weiter behält sich die Regierung das Recht vor, Ausgrabungen vornehmen zu lassen, wo immer es ihr gefällt, womit natürlich ein weitgehendes Recht der Expropriation verbunden ist. Private Ausgrabungen kann das Unterrichtsministerium gestatten, besondere Beaufsichtigung und besondere Vorrechte für den Ankauf vorausgesetzt.

Das unglückliche Photographiegesetz wird endlich beseitigt, und es ist zu hoffen, daß die Photographen Italiens daraufhin ihre unterbrochene Arbeit in den staatlichen Sammlungen Italiens bald wieder aufnehmen werden. Auch das Recht der Reproduktion aller Photographien in italienischen Publikationen wird freigegeben.

Dieser Gesetzentwurf, so sehr er auch Interessen des Staates vertritt, so sehr er auch die Erhaltung und wissenschaftliche Ausbeute alles dessen im Auge hat, was sich in Italien auf Archäologie und Kunst bezieht, muß doch dem Privatbesitz gegenüber als Härte empfunden werden. Schon das Expropriationsgesetz dürfte Bedenken erregen, und wer wird in Italien noch eine Privatsammlung besitzen wollen, wenn das Verbot freihändiger Veräußerung sich auch auf Miniaturen, Münzsammlungen, Stiche usw. erstreckt? Privatsammlungen dürften heute in Italien noch weniger angelegt werden als früher, und die Händler sehen sich mit ihren Verkäufen mehr denn je auf das Ausland angewiesen.

8

Eine große ***Publikation über die päpstlichen Münzen*** im Münzkabinett des Vatikans bereitet der Direktor dieses Kabinetts, Camillo Serafini, vor. Wie alle Schätze aus Silber und Gold im apostolischen Palast, so hat auch die einzigartige Münzsammlung die mannigfachsten Wechselfälle erfahren. Noch im 18. und 19. Jahrhundert wurde sie von den Franzosen zweimal geplündert und ihr glänzender Bestand, wie es durch einen vor ca. 150 Jahren verfaßten ausführlichen Katalog dokumentiert wird, ist noch immer nicht wieder völlig ergänzt worden. Die Publikation Serafinis, der in Rom als der beste Kenner päpstlicher Münzen und Medaillen gilt, soll drei Bände päpstlicher Münzen im Vatikan und vielleicht einen Ergänzungsband von Münzen anderer Kabinette umfassen. Neben den monete werden die bolle plumbee papali bearbeitet werden. Die Veröffentlichung des ersten Bandes ist bereits für das Jahr 1908 ins Auge gefaßt: ein stattlicher Quartband von ca. 400 Seiten mit 70 Tafeln und etwa 24 Münzen auf jeder Tafel. Alle Münzen verschiedenen Wertes sollen verzeichnet und so weit wie möglich abgebildet werden.

Es ist zu hoffen, daß dieser Publikation päpstlicher Münzen, welche in jeder Hinsicht mustergültig zu werden verspricht, eine ebensolche der Medaillen folgen wird, obwohl, wie bekannt, auch hier die vatikanische Sammlung schwere Einbußen erlitten hat und nicht die Schätze besitzt, die man vielleicht erwarten möchte.

Ernst Steinmann.

8

In der Sitzung des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts vom 20. März berichtete zuerst das Ehrenmitglied desselben Gian Francesco Gamurrini von Arezzo über eine kürzlich bei der Restaurierung des Bischofspalastes in Viterbo gefundene lateinische Inschrift. Dieselbe befand sich auf einem Cippus, der vielleicht im 12. Jahrh., als der Bau des Palastes begann, von Ferentum, das einige Miglien nördlich von Viterbo liegt, weggeschleppt und zu einem Capiteil verarbeitet wurde. Die an der linken Seite fragmentierte Inschrift enthält eine Dedikation für den Kaiser Konstantin den Großen und ist dadurch wichtig, daß in ihr der Name des Dedikanten „Ferentienses" vorkommt. Die Inschrift ist in dem ersten Hefte einer Zeitschrift publiziert, welche das Organ einer Gesellschaft bildet, die sich die Pflege der Geschichte und Kunst Viterbos zum Ziele setzt. Zu diesem Vortrag ergriff dann der Sekretär des Instituts Prof. Hülsen das Wort und erörterte die verschiedenen Formen des Namens der Stadt Ferentum. Als wahrscheinlich richtig nahm er die Form Ferentis an und wies darauf hin, daß die seltenen Endungen auf -is gewöhnlich bei Städten vorkommen, die an gleichlautenden Flüssen gelegen waren, wie z. B. Aesis, das jetzige Jesi. — Als zweiter sprach Herr Matteo Piccione, Herausgeber eines periodisch erscheinenden Kampfblattes „battaglie d'archeologia", einer Zeitschrift, wie sie in Italien, wo alles eine persönliche Spitze hat, nicht selten vorkommen. Er sprach über die Bronzetechnik der Alten und scheint als Mann der Praxis sich auf diesem Gebiete Kenntnisse erworben zu haben, welche den Buchgelehrten gewöhnlich mangeln. Interessant war seine Behauptung, daß die berühmte archaische Biga von Norcia, die er freilich im Originale nie gesehen hat, nicht, wie allgemein angenommen wird, getrieben, sondern gegossen sei. Die Alten hätten nicht das Pech zur Unterlage beim Bronze-

treiben sondern Blei dazu benützt. Piccione erörterte dann die Münzfälschungen, besonders die Nachahmungen der jetzt so gesuchten Dekadrachmen von Syrakus, ferner den antiken Lötungsprozeß. Seine das zahlreiche Auditorium sichtlich anregenden Ausführungen brachte Piccione mit einem Schwunge und Eifer vor, welche in dem Sprecher den leidenschaftlichen Romagnolen gleich erkennen ließen.

Ludwig Pollak.

8

VENEDIG

Die Accademia di Belle Arti hat sich in letzter Zeit aufs erfreulichste bereichert. Eine der wichtigsten Erwerbungen des Instituts ist ein Porträt von der Hand des fruchtbaren und doch gediegenen Lorenzo Lotto. Er ist in neuerer Zeit seinem vollen Werte nach anerkannt worden. Früher hat man ihn nicht als Maler ersten Ranges gelten lassen wollen; aber ein aufmerksames und liebevolles Studium seines Lebenswerkes hat zu seiner Wertschätzung geführt und ihm seinen Rang unter den Künstlern der Renaissance gesichert. Als Porträtmaler ist er unter den italienern eine einzigartige Erscheinung: er weicht dem Zeremonielbildnis aus und pflegt einerseits das familiäre, anderseits trachtet er den Geist seiner Modelle deutlich herauszugestalten. Das erworbene Bild auf Holz gemalt (0,77×0,57) kostete 7000 Lire; es ist ein männliches Bildnis in dreiviertel Ansicht, wahrscheinlich das eines Gelehrten, eines Mannes mit schwarzem Barthaar, olivengrauem Teint, melancholisch forschenden dunklen Augen. Am Kopf ein schwarzes Käppchen, wie es die Männer der Wissenschaft im 16. Jahrhundert gewohnt waren zu tragen, pfirsichfarbig die Gewandung, welche restauriert wurde. Der Hintergrund ist nachgedunkelt und die linke Hand, die eine Rolle hält, verputzt; von der schmalen und nervösen Rechten sind nur drei Finger zu sehen. Unter den Porträts Lottos ist dieses vielleicht zwischen seiner ersten und zweiten Malweise (1508—1512) zu zählen; es stammt aus der Galerie Caradori und Racanati, an welchem Ort der Meister zweimal weilte, und war bis jetzt unbekannt geblieben. Das Bildnis steht jedoch nicht auf der Höhe von Lottos Porträt, des Mannes im roten Bart, in der Brera-Galerie in Mailand oder jenes des Bischofs de Rossi im Museum zu Neapel. — Über die Authentizität eines soeben erworbenen Bildes Lorenzo Lottos (für 6000 Lire) haben wir guten Grund zu zweifeln. Vasari berichtet, daß er im Hause eines Florentiners zu Empoli eine Christigeburt Lottos gesehen, die wunderschön war. Hauptsächlich vom Bambino sei das Bild überstrahlt, Maria sei kniend dargestellt, und eine ganze Figur, welche die Züge Marco Loredans aufweist, bete das Kind an. Diese Beschreibung stimmt auf das neuerworbene Bild, es aber bellissimo, wie Vasari, zu bezeichnen, davon sind wir weit entfernt. Das Werk ist ganz Barock, so auch die Technik, der asphaltfarbige Hintergrund, die rot und blau angetane Madonna. Wohl besitzt der im samtenen Scharlachrot gekleidete Donator einige Feinheiten in Farbe und Pinselstrich; die Form der verwischten Inschriftstafel mahnt an den Stil des Seicento. Einiges leidenschaftliche in den Bewegungen und phantastische in der Komposition ist dem Bilde nicht abzusprechen. Wir haben es sicher nicht mit dem Bilde, das Vasari nennt, zu tun, sondern mit einem Werke des 18. Jahrhunderts, und müssen Lorenzo Lotto ganz und gar ausschließen.

Ein Chef d'œuvre hingegen ist das neu gekaufte (für 9000 Lire) Bild „Anbetung der drei Könige" von Jacopo da Ponte. Dieser große Künstler wird immer mehr zu Ehren kommen. Eine Wiederholung dieses Gemäldes befindet sich in der Corsini-Galerie (Rom); das venezianische Bild stammt aus der zweiten Periode des Meisters, der naturalistischen. Da Ponte verlegt die Szene ins Freie vor einer Strohhütte, die sich an dem Sockel massiver Säulen anlehnt und auf Landschaft Ausblick gewährt. Alles ist auf kräftige Kontrastwirkung zwischen hell und dunkel berechnet. Im Vordergrund kauert die rotgekleidete Maria, die zwei Enden eines Tuches emporhebt und das nakte Kind den Hirten zeigt, die teils kniend, teils in gebeugter Stellung abgebildet sind. Eine Kuh beröchelt das Bambino, rechts im Vordergrund eine Ziege mit Knabe, der an der Szene ganz unbeteiligt ist und sich an einem Feuer zu schaffen macht. Das ganze Bild hat, im Gegensatz zu dem im Saale befindlichen Bassanos, eine mehr spanische, als venezianische Auffassung.

Durch Ankauf „des Engels" von Pier Maria Pennacchi (für 7000 Lire), der seit Monaten von Herrn Douglas nach England gebracht wurde und jetzt in die Accademia kommt, bezweckt man ein Orgelflügelwerk zu rekonstruieren, welches der Meister ursprünglich für die S. Maria Miracoli-Kirche zu Venedig gemalt hatte. Auf dem ersten Bild bricht ein warm-goldiges Licht von einem offenen Fenster ein und beleuchtet von der Rückseite den rothaarigen Engel, welcher in der Linken eine Lilie hält und die Rechte wie zum Segen erhebt. So schreitet er Maria

entgegen, die auf dem zweiten Bild vor einem mit Intarsien reich verzierten Betpult in Profil dargestellt ist. Den Hintergrund dieser knienden Madonna bildet ein karminroter Vorhang, während eine Renaissancetüre im Mittelpunkt auf eine Hügellandschaft, worauf sich ein Schloß erhebt, Ausblick gewährt. Die dritte Leinwand bringt uns vor Augen die hünenhafte Gestalt des heiligen Petrus; während das vierte Stück, ein heiliger Paulus, verloren gegangen ist. — Von Giovanni Buonconsiglio, dessen Hauptwerk, eine Pietà, in der Galerie zu Vicenza zu finden ist, wurde ein Fresko (für 6000 Lire) erworben: eine renaissance Halle, grau in grau gemalt, darstellend; in dieser thront eine überlebensgroße Maria. Technisch interessant und mit großem Geschick ist das Ganze hingestrichen. Weiter erwarb die Accademia zwei belanglose mythologische Bilder des Sebastiano Ricci (beide für 3000 Lire); dann zwei Landschaften mit figürlicher Zutat von Giambattista Zeis (beide für 800 Lire).

Durch Schenkung bereicherte sich das Institut mit einer signierten Tafel des primitiven Giovanni Francesco dal Zotto, der zirka 1450 in Friual zu Tolmezzo geboren ist. Nach dem Jahre 1508 erfahren wir nichts mehr von seinem Leben und von seinen Werken. In der Carnia können wir noch manche Freskos des Künstlers auffinden. Seine Madonna mit Engeln im Hintergrund der Akademie ist hart in den Konturen, dumpf in Farbe und steif in Zeichnung; namentlich fällt das platte Gesicht Marias auf. — Zuletzt sei noch „Maria im Tempel" von Tintoretto erwähnt, das aus der Gesuiti-Kirche stammt und just in Besitz der Galerie gekommen ist. Die Komposition dieses Bildes ist sehr charakteristisch; so auch der silbergraue Ton und einiges Gelb und Blau, mahnt an Paolo Veroneses Werke. Jedoch merkt man an diesem Tintoretto auch manche Anklänge an Andrea Schiavone; dies mag wohl seinen guten Grund haben, da ein Werk des letzteren, das wahrscheinlich sich jetzt in einer Privatsammlung zu Paris oder London befindet, sich bereits, bevor Tintoretto seine Maria im Tempel malte, an derselben Mauerfläche der Gesuiti-Kirche befand. So versuchte der große Tintoretto die Harmonie des Raumes nicht zu stören.

L. Brosch.

8

PARIS

Aus Nancy kommt beunruhigende Kunde: an der Place Stanislas, dieser Perle des Louis XV, soll an Stelle eines Pavillons, der bisher dem Bischof zur Wohnung diente, ein Theater errichtet werden, wodurch die Stileinheit dieser herrlichen Schöpfung des XVIII. Jahrhunderts zerstört wäre. Von allen Seiten hat sich Protest gegen diese, übrigens auch gegen die Vorschriften über die Erhaltung der „historischen Monumente" verstoßende Barbarei erhoben, so daß in diesem Falle die Trennung von Kirche und Staat wohl kein Unheil anrichten wird, die sonst so viele Kunstwerke zerstreut, so viele alte trauliche Winkel der Bauspekulation zum Opfer gebracht hat.

Wann das Luxembourgmuseum in das ebenfalls durch das Trennungsgesetz freigewordene Seminar von St. Sulpice übersiedeln wird, ist nun wieder ungewiß. Alles ist im Prinzip beschlossen, aber auf die nötigen Kredite ist in diesem Jahre kaum zu hoffen, da das marokkanische Abenteuer unerwartete Ansprüche an das Budget stellt.

Das Louvre hat inzwischen einige Bereicherungen erfahren. So hat man um 25000 Franken einen Greco, den Erlöser am Kreuz darstellend, erworben. Das Werk war vor ungefähr 80 Jahren von dem Bankier Isaac Pereire der Mairie von Prades (Pyrenées Orientales) geschenkt worden und wird nun eine erwünschte Ergänzung zu den wenig zahlreichen Bildern der spanischen Schule im Louvre bilden. Außerdem wurde eine italienische Bronze des XVI. Jahrhunderts, ein Dornauszieher, sowie ein phönikischer Thronsessel gekauft.

Der Graf Potocki hat seine Leihgabe, „Rembrandts Bruder" zurückgezogen und dafür einen schönen Tizian, ein angebliches Porträt Alfons d'Estes auf ein Jahr geliehen.

Die Sammlungen des Museums in Lille wurden durch einen Raub der Europa von Jordaens (datiert 1643) bereichert, dessen Anschaffung um 20000 Fs. durch die Zinsen der Stiftung Brasseur ermöglicht wurde. In Nevers werden die bisher in verschiedenen Lokalen zerstreut gewesenen Kunst- und Antiquitätenschätze in einem Museum vereinigt werden, nachdem die Opferwilligkeit des Conservators der Gemäldesammlung, des Herrn Blandin, die nötigen Mittel hierzu zur Verfügung gestellt hat.

In einer Reihe von Ausstellungen hat man uns in Paris, bald im Verein mit neueren Werken, bald allein Werke der ältern Kunst vorgeführt: so hat die neubegründete Société d'Art français in ihrer ersten Ausstellung im Cercle de la librairie, neben tüchtigen Werken von Guérin, Laprade, Ottmann, Déziré u. a. m. eine sehr wertvolle Retrospektive von Werken Constantin Guys gebracht, der, zuerst von Charles Baudelaire als

Maler des modernen Lebens gepriesen, heute vielgerühmt und wenig gekannt wird.

Einen originellen Überblick über das künstlerische Schaffen der Frau gab eine Ausstellung in dem nach Londoner Muster gegründeten Damenklub „Lyceum France", wo Judith Leyster, Rosalba Carriera, Fragos Schwägerin Marguerite Gérard, Prudhons Freundin Constanze Mayer, Angelika Kauffmann, Mme. Vigée Lebrun, Eva Gonzales, Berthe Morizot, Marie Bashkirtsheff, Rosa Bonheur u. a. m. wirkungsvoll für die Ernstheit weiblichen Kunstschaffens plädierten.

Bei Blot (rue Richepanse) sahen wir eine größere Anzahl von Werken Daumiers vereinigt. Wenn diese Ausstellung auch meist bekanntes brachte, so erfreut doch jede Gelegenheit, die uns Werke dieses großen Meisters sehen läßt.

Das Museum Galliéra zeigt eine sehr wertvolle Ausstellung bedruckter Baumwollstoffe, Erzeugnisse jener Industrie, die, von dem Bayern Oberkampf in Jouy begründet, zunächst dem indischen und holländischen handgedruckten Kattun ein französisches, bald sehr geschmackvoll und originell entwickeltes Produkt entgegenstellte.

Ein sehr witziges und echt pariserisches Ausstellungsprojekt planen der bekannte Bibliophile Paul Gallimard und der Schriftsteller Camille de Ste. Croix: Sie wollen eine Anzahl von Bildern zusammenbringen, die seit 1789 von den Jurys des Salons refüsiert wurden: Corot, Millet, Delacroix, Diaz, Decamps, Chassériau, Courbet, Barye, Puvis de Chavannes, Manet, Monet und alle andern Impressionisten werden im Petit Palais mit ihren Werken gegen die Unfehlbarkeit der Juroren sprechen.

Von modernen Ausstellungen ist nicht viel zu berichten: Vuillard bei Bernheim, Thiesson bei Blot. Wichtiger ist die Société Nouvelle bei Petit, in der die hervorragendsten Künstler des Champ de Mars eine fein gewählte Frühjahrsausstellung bringen. Das Schicksal der Indépendants ist nun wohl endgültig besiegelt, der Herbstsalon und die Privatsalons haben ihn getötet: während noch vor wenigen Jahren in den Treibhäusern an der Seine frisches Leben herrschte, sind unter den 6700 Bildern von 1908 nur wenige die etwas Neues zu sagen haben. Der gute alte Stamm zieht sich zurück, Dilettanten und Akrobaten behaupten des Feld.

Rudolf Adelbert Meyer.

8

LONDON

Im Juli 1905 wurde im Mansion House eine Versammlung abgehalten, die beschloß, Shakespeare zum 300jährigen Todestage (1916) ein würdiges Denkmal in London zu errichten, worunter man ein architektonisches Monument inklusive einer Statue verstand. Ein Mr. Badger nämlich hatte 1000 Pfund für diesen Zweck dem London County Concil überreicht, und nun sollte das große Publikum nicht nur Englands, sondern aller Länder mobil gemacht werden, um die noch fehlenden 199000 Pfund Sterling aufzubringen. Wie in solchen Fällen üblich, wurde auch damals ein „repräsentatives" Komitee ernannt, dem der Präsident der Royal Academy, Sir E. Poynter, der Erbauer des neuen Victoria und Albert Museums, Sir A. Webb, u. a. angehörten. Als geeigneten Standort dachte man sich damals die Südseite der Themse, die nahe Assoziationen mit Shakespeare und seiner Zeit besitzt. Dieses Komitee arbeitete nun im Stillen eifrig, sehr eifrig weiter und war am 6. März 1908, also nach fast drei Jahren, so weit gekommen, in einer Versammlung im gleichen Hause folgende Vorschläge machen zu können: daß ein großes Architekturmonument inklusive einer Statue im Park Crescent (nahe dem großen Regent Park, aber weit ab vom Zentrum Londons) errichtet werden solle, für das nur Künstler englischsprachiger Lande (also von England selber bis hinab zu den Falkland Islands in Südamerika) Entwürfe einreichen dürften, und zwar immer möglichst zwei zusammen, ein Architekt und ein Bildhauer (denn wenn jeder hübsch auf seinem Gebiete bliebe, könne es doch gar nicht fehlen); ferner, daß die Künstler zunächst eine kleinere Skizze einreichen sollten, aus denen dann von einem Komitee sechs zur engeren Wahl ausgewählt werden würden. Diese sechs ausgewählten Entwürfe sollten dann von den betreffenden Künstlern genauer ausgeführt werden, wofür ihnen ein sogen. „Honorarium" zuteil werden solle. Die Skizzen, und nun lese und staune man, sollen bis 31. Juli dieses Jahres, also in vier Monaten höchstens (denn noch ist ja nichts entschieden), die endgültigen Entwürfe aber bis 28. Februar nächsten Jahres eingereicht werden, damit das Monument auch noch rechtzeitig im Jahre 1916 zur großen Shakespearefeier fertig werden könne.[1] Und diese Vorschläge macht das Komitee, das fast drei Jahre dazu gebraucht hat, um zu diesen, um es zart zu sagen, seltsamen Entschlüssen zu kommen! Ein eklatanteres Beispiel, auf welch unsinnige Weise heutzutage solche Denkmals-

[1] Seitdem diese Zeilen geschrieben worden, sind die Termine mit etwas mehr Einsicht dahin abgeändert worden, daß man für die erste Skizze den 1. Jan. 1909 als Endtermin festgesetzt hat, während die Zeitgrenze zur Ablieferung der endgültigen Entwürfe zunächst noch unentschieden bleibt.

ausschreibungen zustande kommen, könnte man wohl kaum finden. Die Komiteemitglieder haben offenbar sich gar nicht klar gemacht, daß unter solchen Umständen nur wieder eines der vielen schrecklichen „Monumente“ mehr geschaffen werden kann, die London allüberall verunzieren. Schon „schmückt“ solch ein Shakespearedenkmal den Leicesterplatz, auf dem der große Dichter als kleiner Gernegroß in „dichterischer Attitüde“ mit gekreuzten Beinen dasteht. Soll ein zweites solches Werk nun seine Manen beleidigen? Freilich, diesmal will man ja einen Architekturrahmen großen Stiles um die Statue herumbauen; aber da wird wohl ein zweites Prince Consort Denkmal daraus werden, als welches es kein öderes, planloseres, kunstfeindlicheres Monument auf der ganzen Erde gibt. Und zu einer solchen Tat fordert man nun Beiträge von aller Welt! Geben darf jeder, aber was mit dem Gelde wird, das bestimmt das Komitee, dem von ausländischen Vertretern nur der amerikanische Botschafter in London attachiert wird, der, auch recht seltsamerweise, den Bildhauer auswählen soll, der mit einigen anderen Künstlern und Nichtkünstlern als Jurore für die Auswahl jener sechs Skizzen fungieren wird. All die anderen Botschafter, Gesandten und wie die Herren des Corps Diplomatique alle heißen, sie sollen nur ein Spezialkomitee bilden zum trefflichen Zwecke des Geldherbeischaffens, denn alle englischsprachigen Lande von England selber bis herab zu den Falkland Islands dürften, so fürchtet das Komitee, die gewünschten 200000 Pfund nicht aufbringen. Also Deutschland, Frankreich usw. vor! Ich habe diese Denkmalidee und ihre näheren Umstände hier nur deshalb so ausführlich dargestellt, um einmal die historisch interessante Art, wie heutzutage Kunstaufgaben ersten Ranges behandelt und vergeben werden, zu beleuchten (man vergleiche damit die Renaissancezeit und ihre Ergebnisse!) und sodann jedermann ernstlich vor einem Beitrag zu diesem so gänzlich unklaren und unverdauten und künstlerisch wenigstens fast sicher zum Scheitern verdammten Plane zu warnen. Wo ist denn in den englischsprachigen Landen heutzutage überhaupt ein Bildhauer, der eine Statue Shakespeares, des Dichters würdig schaffen könnte? Den einen Bildhauer, der symbolisch, nicht wie es offenbar gewünscht wird realistisch (d. h. also wohl im spanischen Mantel, Degen, Schnallenschuhen usw.!), den unerschöpflichen Kunst- und Kulturinhalt, den uns der Name Shakespeare bedeutet, unseren Augen sichtbar machen könnte, Rodin, ihn schließt man von vornherein aus, denn er kann, so meint das Komitee, als nicht zu einer englischsprachigen Rasse gehörig, Shakespeares Genius und Dämonentum nicht in all seiner Tiefe erfassen. Ist je das Nationalitätsprinzip engherziger, unverständlicher, gefährlicher geübt worden als hier? Erfreulich bei der ganzen Sache sind nur zwei Punkte, einmal, daß vorläufig noch kein Geld vorhanden ist, den Plan zur Wirklichkeit werden zu lassen, außer wohl jenen 1000 Pfund und einigen Versprechungen, so von Venedig, das seinen Schilderer ehren möchte und allzu leichtfertig dem Komitee vertraut: sodann, daß zahlreiche einflußreiche Männer in England selber ihre Stimme gegen diesen Plan erhoben haben. Die meisten verlangen ein Nationaltheater, das England und seiner Dramenliteratur noch immer fehlt, und das auch als Gebäude ein künstlerisches Monument für den Dichter werden könnte. Es steht zu hoffen, daß man ihre Stimme noch hören wird, ehe es zu spät ist. London braucht kein neues Denkmal, sondern die Abschaffung zahlreicher alter, und mit Shakespeares Namen sollte man nicht spielen und Unfug treiben.

An Ausstellungen hat es im verlaufenen Monat wieder nicht gemangelt. Die verschiedenen Gesellschaften und die Kunstsalons wetteiferten miteinander, interessante Gerichte aufzutischen. Die internationale Gesellschaft der Maler, Bildhauer und Radierer stieg mit ihrer als Kunstthema sehr interessanten Ausstellung „Schöne Frauen“ etwas zum Publikum, dem fashionablen Londoner Kunstpublikum, herab, woraus allein wohl auch nur der Einschluß einiger sehr dilettantischer Werke zu erklären ist. Der Wechsel der Moden in Ausdruck, Gestalt und Kleidung der Frau der letzten 50 Jahre wird weder historisch noch auch repräsentativ künstlerisch dargetan, und die interessante Frage, wer schafft einen bestimmten Frauentyp, der Maler oder die ganze Zeitstimmung, kann man hier nur aufwerfen nicht verfolgen. Von Lenbach ist eines seiner Damenporträts, Lady Savile, zu sehen, das allerdings für Lenbachs Damenmalerei typisch genug ist. — Der in Deutschland wohl momentan best bekannte, jedenfalls und mit Recht hochgeschätzteste jüngere englische Künstler, Frank Brangwyn, hält im Hauptraume der Fine Art Society in Bond Street, die auch in Bälde ein großes Werk über seine Radierungen herausgeben wird, eine „Einmannschau“ ab. Man kann da zwei dekorative Tafeln sehen, die s. Z. zur Ausschmückung des britischen Saales auf der Internationalen Ausstellung in Venedig im Jahre 1907 gedient hatten, und offenbar dem Künstler den Auftrag zur Dekoration der Halle einer der alten Londoner Gilden, der Kürschner, einge-

tragen haben. In diesen Tafeln tritt Brangwyns Eigenart, die Einzelheiten eines Bildes zu einem großen Ganzen zusammenzufügen, ohne ihnen eignes, individuelles Interesse zu rauben, sehr glücklich zutage; so erscheint das Ganze im besten Sinne typisch und setzt sich doch aus eigenmächtigen, eines eigenen Lebens nicht entbehrenden Werten zusammen. Die künstlerische Auslese, die Brangwyn trifft, geht nämlich einmal aus seiner an Rembrandt erinnernden großen Liebe für alles Menschliche und Malerische in der Natur, sodann aus seinem Gefühl für den Ein- und Zusammenklang aller Dinge hervor. Darum wirken auch seine wundervollen Radierungen stark malerisch, und sind vor allem auf Licht- und Schattenwerte gestellt, wenn auch oft mit Kühnheit und stets mit Gelingen, Höhe oder Weite durch die Linie eines über den Rahmen des Bildes aufstrebenden Baumes oder eines Gerüstes in das Bild gebracht wird. — Im Osten Londons, in Whitechapel, das jeder Kunst bar zu sein scheint, steht seit einigen Jahren ein schlichter Ziegelbau, der aus Geldnöten innen nicht einmal völlig verputzt ist. Hier werden unter der energischen und umsichtigen Leitung Mr. Ch. Aitkens alljährlich zwei bis drei populäre Ausstellungen abgehalten (bei freiem Eintritt und mit Führungen und Vorträgen verbunden), die dem Volke wahre Kunst näher bringen sollen. Bis zu einem gewissen Grade wird das wohl erreicht, und für ähnliche Bestrebungen könnte man sich die Galerie und ihre Leitung wohl zum Muster nehmen. Aber abgesehen davon, weiß Mr. Aitken auch dem schon kunstliebenden Publikum, ja dem Kenner und sogar Historiker fast stets etwas besonderes zu bieten, und so gelingt es ihm, dieses Publikum vorübergehend einmal hinaus in den fernen Osten zu locken, zu meist sehr lohnenden Entdeckungsfahrten. Diesmal konzentriert sich für diesen Teil des Publikums das Hauptinteresse auf eine Reihe berühmter Kopien nach bekannten Meistern. Da hängt vor allem Gainsboroughs Kopie nach van Dycks „Lord John und Lord B. Stuart“, die Gainsboroughs Verehrung und allerdings auch sein Herkommen von diesem Meister sehr deutlich erweist: nur ist Gainsborough damit denn doch noch nicht in seiner künstlerischen Totalität erkannt und erklärt. Von Gainsborough auch stammt eine außerordentlich frische Kopie nach Teniers „Jäger in einer Land schaft, und eine Landschaft „in der Art des Jean Both“, die aber schon ganz Gains borough selber erkennen läßt. Von Constable kann man eine Schneelandschaft, eine Kopie nach Ruysdal, sehen, in der man Spuren der Verwandschaft Constables mit den Niederländern nachgehen mag. Interessant ist, daß Constable, als wünschte er sich ein Gegengewicht gleichsam gegen sich selber und die Art seines Sehens und Schaffens zu geben, immer und immer wieder Claude kopiert hat. Schade, daß keine dieser Kopien hier sichtbar ist. Dann finden sich eine Reihe Kopien des großen englischen Bildhauers des vergangenen Jahrhunderts, A. Stevens; namentlich Tizians Assunta und Herzog und Herzogin von Urbino seien erwähnt. Von Sargent sind einige zum Teil treffliche Velasquezkopien ausgestellt. Der noch immer geschätzte Akademiker Etty, dem es die Farbigkeit und Fleischmalerei der Venezianer angetan hatten, zeigt in einer „freien Kopie“ nach Giorgiones berühmtem Louvrestück „Fête Champêtre“, wes Geistes Kind er ist; er läßt nämlich einfach die weibliche Figur am Brunnen weg. — Mit mehr Mitteln hätte diese Ausstellung berühmter Kopien noch interessanter und lehrreicher gestaltet werden können; so aber mußte man der Kosten wegen z. B. auf beabsichtigte Kopien von der Hand Manets verzichten. Es wäre einmal die Aufgabe der Royal Academy den trefflichen Gedanken einer solchen Ausstellung berühmter Kopien während eines Winters zur vollen Tat werden zu lassen. In den Kunstsalons kann man zurzeit vorzügliche Blätter von Dürer (Große Passion und Apokalypse usw.) und Rembrandt bei Gutekunst (King Street); eine interessante Sammlung frühenglischer Bilder (Crome, Constable, Raeburn usw.) bei Messrs. Shepherd (King Street); und alte farbige Reproduktionen nach Reynolds, Romney usw. aus der Kollektion Herrn Models bei Messrs. Colnaghi (Pall-mall East) sehen; unter letzteren befinden sich einige sehr seltene und geschätzte Stücke.

Von der Gründung zweier neuer Künstlervereinigungen ist schon wieder zu berichten, der „New Society of Painters and Sculptors“, die eine erste Ausstellung in der Rowley Gallery hält, und sich offenbar meist aus jungen Künstlern zusammensetzt; und einer Gesellschaft, die sich die französischen Unabhängigen zum Muster genommen hat: keine Hängekommission, keine Jury; wer Mitglied ist, kann eine bestimmte Anzahl Bilder vorführen. — Crosby Hall, deren trübes Ende im letzten Hefte geschildert worden ist, wird nun wie ein Phönix wieder aus der Asche erstehen und als Universitätshalle des College der Londoner Universität dienen. Da man sämtliche alte Teile der Halle sorgfältig aufbewahrt hat, ist dies für die verhältnismäßig geringe Summe von 10000 Pfund auch möglich, und die Besitzerin der Überreste, eine Bank, ist bereit, diese umsonst herzugeben, wenn die Halle da-

für dem allgemeinen Publikum zur freien Besichtigung zugänglich gemacht wird. Die Halle, die einst Sir Thomas Morus, dem Utopiaverfasser, gehörte, wird so durch einen glücklichen Zufall in den Garten in Chelsea, einem Teile Londons, zu stehen kommen, der einst auch dem gleichen Morus gehört hat; sie kann hier auch sehr vorteilhaft zur Aufstellung gelangen. Sie aber hätte noch jahrhundertelang am alten Platze stehen können, so fest waren ihre Mauern. Aber erst nachdem sie abgebrochen war, schwang sich das Local Government Committee des Londoner County Councils auf den letzteren zu einem Schritt zu veranlassen, der späterhin historische Gebäude von Wert vor dem gleichen Schicksal retten soll. Der Council soll nämlich der Regierung vorschlagen, die hier bereits einmal erwähnte Kommission für die Aufstellung alter Denkmale usw. Schottlands auch auf England auszudehnen und dahin zu wirken, daß der Regierung die Macht übertragen wird, derartige Gebäude auf dem Wege der Enteignung in öffentlichen Besitz zu bringen. Der Vorschlag ist gut, wann aber wird er zur Durchführung gelangen? Da ist es wenigstens recht, daß soeben eine „Architectural and Topographical Society" hier gegründet worden ist, deren Aufgabe es sein soll, Gebäude auf den britischen Inseln, die als Architektur einen besonderen Wert haben oder archäologisches Interesse besitzen, aufzunehmen und diese Aufnahmen zu veröffentlichen, und auch genaue Zeichnungen, Skizzen, Photographien und Situationspläne, die die Lage der beschriebenen Gebäude klar zeigen, anzufertigen und aufzubewahren, so daß sie später jederzeit als Referenz dienen können. Die Gesellschaft beabsichtigt jedes Vierteljahr ein Heft „The Architectural and Topographical Record" erscheinen zu lassen, das immer eingehende Beschreibungen alter Gebäude, sowie Artikel über Heraldik und ähnliche Gegenstände enthalten soll. Für London hat ein ähnliches Institut übrigens schon seit 13 Jahren eigentlich bestanden, nämlich das „Committee for the Survey of the Memorials of Greater London", das bisher 7 wertvolle Monographien herausgegeben hat und nun ein gleiches für Crosby Hall tut. — Die British School of Archaeology in Ägypten, deren Haupt Professor Patrie ist, erläßt einen Aufruf um Unterstützung zwecks ausgedehnter Grabungen in Memphis, die in der Trockenzeit vorgenommen werden sollen. Momentan werden schon vorbereitende Schritte dazu unternommen und die Topographie der alten Hauptstadt ausgearbeitet. Die Ergebnisse der Ausgrabungen, denen man mit ganz besonderem Interesse entgegensieht, werden wieder wie bisher im University College in London zur Ausstellung gelangen.

Aus der Provinz liegt diesmal nur die interessante Nachricht vor, daß die Kunstabteilung der diesjährigen Schottischen Nationalausstellung in Edinburg (Beginn Mitte Mai) eine außergewöhnliche Übersicht der gesamten Schottischen Malerei gewähren wird, wie sie bisher wohl noch nie geboten worden ist. Von George Jamieson von Aberdeen, einem Schüler Rubens an, wird man den Hofmaler Allan Ramsay, die Brüder Runciman, Raeburn, Wilkie usw. usw. bis auf die Meister des heutigen Tages studieren können. Privatsammler, Behörden wie Galerien haben ihre Mithilfe zugesagt. Namentlich Raeburn wird ausgezeichnet vertreten sein. Neun Säle stehen zur Verfügung, und man rechnet auf 1200 Bilder. — Eine retrospektive britische Ausstellung wird man auch in London noch in diesem Jahre während der franko-britischen Ausstellung in Shepherds Bush in deren Gelände zu sehen bekommen (Beginn noch unbestimmt, aber wohl sicher Mitte oder Ende Mai). Die Kunstabteilung dieser Riesenausstellung soll halb französisch, halb englisch sein. Die englische Abteilung wird 100 Ölbilder und 100 Aquarelle verstorbener Künstler und je 300 Werke lebender Meister beherbergen. Da Mr. Spielmann, der bekannte Kunstschriftsteller, die Sache in der Hand hat, darf man wohl auf eine wirklich gute und repräsentative Auswahl hoffen. F.

HOLLAND

Nach Rom führt uns die gegenwärtig im Rijksprentenkabinet in Amsterdam von Herrn Direktor E. W. Moes arrangierte Ausstellung von Stichen und Handzeichnungen niederländischer Künstler. In 158 chronologisch geordneten Blättern wird eine reiche Auslese von Darstellungen der verschiedensten Ruinen gegeben, aus der zunächst einmal zu erkennen ist, welche antiken Bauwerke die Künstler vornehmlich zum Nachzeichnen reizten. Und dann, was in den verschiedenen Fällen sie bei ihrer Arbeit interessierte, warum sie die alten Mauerreste im Bilde festzuhalten trachteten. Es lassen sich da in der Hauptsache zwei Richtungen unterscheiden, wenn sie auch nicht ganz voneinander getrennt und zeitlich ebenfalls nicht fest bestimmt werden können. Die einen, der nach Rom wandernden nordischen Maler zeichneten die Reste der alten Baudenkmäler um ihrer selbst willen, aus rein topo-

graphisch-wissenschaftlichem Interesse. Sie ließen ihre Arbeiten durch Stich oder Radierung vervielfältigen, um so derartigen Wünschen des Publikums Rechnung zu tragen. Dabei ist dann zu beobachten, wie bei den Meistern des 16. Jahrhunderts historische oder biblische Figurendarstellungen noch einen wesentlichen Bestandteil ihrer Ruinenansichten ausmachen. So staffiert M. v. Heemskerck auf dem 1571 von Ph. Galle gestochenen Blatt seine Zeichnung des Kolosseums mit Elisa, der Elias' Mantel empfängt, oder vielmehr umgekehrt, er staffiert um diese biblische Szene die Ruinen des Kolosseums herum. Bei einer anderen Wiedergabe des Kolosseums, die zu einer Serie der sieben Weltwunder gehört, bringt er im Vordergrund Kriegsleute zu Pferd und zu Fuß an, die das Wunder anstaunen. Und in der Ruine selbst findet vor zahlreichem Publikum der Kampf eines Löwen mit einem Pferde statt. Bei Hieronymus Cock (1510—1570) überwiegen die rein topographischen Aufnahmen. Das gleiche ist von Hendrick van Cleefs († 1589) Zeichnungen zu sagen, von der ganz nüchternen Wiedergabe der Marcus Aurelius-Säule durch Nicolaes van Aelst (1526 bis ca. 1614), von den Blättern Pieter Steevens' (1540—1604), Gerrit Terborchs (1584—1662). Der letzte, der Vater des berühmten Porträtmalers, ist mit 8 Zeichnungen vertreten, die — bis auf eine von 1607 — alle 1609 datiert sind. Bei einer Reihe anderer Meister spielt dagegen das Pittoreske der alten, von Unkraut überwucherten Ruinen, in deren Mauerwerk sich die helle italienische Sonne tausendfältig fängt und diese so durch die scharfen Schatten- und Lichtkontraste malerisch belebt, die größere Rolle. An erster Stelle ist unter diesen Paulus Bril (1554—1626) zu nennen — ein Künstler, der sich trotz des ungleichen Wertes seines umfangreichen Oeuvre doch als recht guter Landschafter bewährt, beispielsweise in seinen Fresken im Palazzo Rospigliosо in Rom. Die große, 1624 datierte Federzeichnung von ihm (Nr. 41) ist durchaus nur um des malerischen Durchblickes wegen gemacht. Auf die Wiedergabe des Kolosseums selber kam es dem Künstler dabei gar nicht an, oder doch nur sehr in zweiter Linie — wohl aber spricht daraus ein gewisser Zug zum Romantischen, den auch noch andere (hier nicht ausgestellte) Blätter des Prentenkabinets darlegen könnten. Derselben auf malerische Wirkung ausgehenden Absicht verdankt die von Raph. Sadeler sehr fein nach Bril gestochene Ansicht des Tempels der Sibylle ihre Entstehung. Ja, Bril strebt hier mit zeichnerischen Mitteln direkte Bildwirkung an und erreicht sie auch. Von den andern Meistern gehören zu dieser Gruppe Poelenburg, der mehr zum Idyllischen neigt; ferner Breenberch, der in seinen kleinformatigen Serien „Verscheijden vervallen gebouwen soo binnen als buyten Romen" von 1640 und „Diversa antiquitatis vestigia" von 1648 gleichsam Reihen von „Künstleransichtskarten" gibt. Auch Thomas Wijck und Jan Asselyn sind jenen zuzurechnen. Wieder andere lassen auf den Ruinenstätten, unbekümmert um die darüber liegende historische Weihe, lustige Genreszenen aus dem Alltagsleben sich abspielen. Bei Jan Ossenbeeck z. B. findet auf den Ruinen des Forums Romanum eine Wildsauhatz statt, und die sog. Grotte von Egeria hat er angefüllt mit dichtgedrängten Mengen tanzender und zechender Leute.

Unter den späteren Blättern wächst zeitweilig die Zahl der mehr nüchternen Ansichtswiedergaben; oder aber die Künstler lassen sich zu stärkeren Übertreibungen in den Licht- und Schatteneffekten verleiten, wie — um nur einen gerade heraus zu greifen — Jean Grandjean (1752—1781) auf seiner Zeichnung des Kolosseums (Nr. 153). Den Abschluß der interessanten Ausstellung bildet eine große Radierung der Engelsburg von dem 1849 geborenen Elias Stark. Man kann wohl ohne Einschränkung sagen, daß dies Blatt künstlerisch weitaus den Höhepunkt dieser „Ruinenkunst" bedeutet. Man braucht nur dies Panorama mit Nr. 144, auch einer Darstellung der Engelsburg von ziemlich der gleichen Stelle aus aufgenommen, von Isaac de Moucheron (1667—1744) zu vergleichen, um zu erkennen, was es heißt, als Nordländer unbefangen die großartige Formenschönheit der antiken Bauwerke und der sie umgebenden Landschaft künstlerisch auf sich wirken zu lassen — im Gegensatz zu jenen Meistern, die entweder in kleinlicher oder nüchterner Wiedergabe der Details stecken bleiben, oder aber in Akademismus und Manierismus verfallen, wodurch sie uns auch ihre figürlichen Darstellungen oft unsympathisch machen. Die Ausstellung ist auch noch insofern interessant, als einmal übersichtlich zusammengestellt ist, durch welche und durch wie viele niederländische Maler die Kenntnis der antiken Ruinen den niederländischen Künstlern vermittelt wurde, die selbst nie den Boden Italiens betreten haben, deren Phantasie aus solchen Anregungen aber doch fruchtbaren Nutzen zog. Ihre Zahl ist nicht gering. Und zur Illustrierung dieser Wirkung ließe sich aus ihren Werken vielleicht auch einmal eine charakteristische Auswahl, gewissermaßen als Gegenstück zu der jetzigen Ausstellung, treffen. Natürlich waren das nicht die einzigen, die diesem Genre ihre Aufmerksamkeit schenkten, auch weitere, wissenschaftlich gebildete Kreise (nicht nur in den Niederlanden) brachten solchen Ruinendar-

stellungen großes Interesse entgegen. Und endlich wurden die zu allen Zeiten im Menschen wohnende Lust und Freude am Betrachten fremdartiger Gegenden, Bauten usw. auf diese Weise durch die Künstler befriedigt.

Eine ganz andere, eigenartige Ausstellung ist im großen Zeichnungensaal des Museums Boymans in Rotterdam zu sehen: eine Kollektion von Werken, die bei dem Brande des Museums am 27. Febr. 1864 zugrunde gegangen sind — natürlich nur in Kopien. Ein Jammer, daß es gar so wenige sind, und daß diese nicht einmal die besten Meisterwerke wiedergeben, die damals im Feuer ihren Untergang fanden. Den Veranstalter trifft daran freilich keine Schuld, denn was kann er dafür, daß von den 372 verbrannten Gemälden nur die paar jetzt ausgestellten Reproduktionen erhalten sind oder dem Museum im Augenblick zur Verfügung stehen! Damals fehlten eben noch die großen photographischen Firmen, die jetzt einigermaßen systematisch die Kunstschätze unserer Museen für die späteren Geschlechter aufbewahren. Sonst müßten wir hier wohl sicherlich nicht vergeblich nach dem großen Porträtstück von Carel Fabritius suchen, um nur ein Gemälde zu nennen und zwar dasjenige, dessen Verlust heute wohl am empfindlichsten gefühlt wird. Was nützen uns bei ihm die noch erhaltenen Beschreibungen! Ja, an diesem Beispiel ist so recht zu sehen, daß auch der exaktesten Wortbeschreibung durchaus die gestaltende Kraft fehlt, ein Gemälde — wissenschaftlich brauchbar — in der Phantasie erstehen zu lassen. Man versuche nur einmal die Rekonstruktion, indem man nach den Angaben der Beschreibung mit dem Stift zeichnet und dann koloriert! Sie hat nur den geringen Wert, mit ihrer Hilfe vorhandene Werke rekognoszieren zu können. Liest man nun die von W. Bürger in der Gaz. d. b. Arts 1864 gegebene lange Liste der Maler, von denen damals Werke verbrannt sind, und das, was er über diese Bilder in seinen Mus. de la Hollande schreibt, so kann man sich doch auch heute noch einer gewissen Angst nicht erwehren für den Fall, daß sich wieder einmal eine derartige Katastrophe ereignen sollte. Gewiß, alle klassischen Meisterwerke sind durch unzählige Reproduktionen für alle Zeiten vor der Vergessenheit geschützt. Ist das gleiche aber der Fall bei der Fülle von Bildern, die „nur wissenschaftliches“ Interesse haben oder erst später einmal bekommen können, und die zum großen Teil noch nicht einmal beschrieben sind? Sollte es im Hinblick darauf nicht doch anzustreben sein, daß jede Galerie von ihrem ganzen Bilderbestand ein photographisches Inventar aufnimmt? Dann käme man wohl auch nach und nach zu leidlich billigen und handlichen Katalogen, in denen statt der Beschreibungen gleich die Abbildungen zu finden sind, und außerdem die brauchbaren Farbenangaben und die kurzen künstlerisch-ästhetischen Bemerkungen, die Wölfflin wünscht. Das von der Londoner National Gallery[1]) gegebene Beispiel müßte sich doch wirklich ausbauen lassen. Auch würden nicht nur diejenigen, die für spezielle Studien noch nicht photographierte Gemälde besonders aufnehmen lassen müssen, viel Zeit, Schreibereien und Geldsparen, sondern ebenso würden die Museumsverwaltungen, denen jetzt die Erledigung derartiger Anfragen und Gesuche obliegt, entlastet werden. Vielleicht nimmt sich der deutsche Verein für Kunstwissenschaft der Sache an, zu deren Verwirklichung — an dem geplanten Riesenwerke der „Denkmäler deutscher Kunst“ gemessen — doch nur sehr bescheidene Mittel erforderlich wären. Ich habe mich von meinem eigentlichen Thema etwas abbringen lassen, aber die zur Besprechung stehende Ausstellung forderte zu solchen Erwägungen heraus. Die wichtigsten der ausgestellten Reproduktionen sind: erstens das Brustbild des holländischen Geschichtsschreibers Pieter Bor von Frans Hals (Aquarellkopie von Joh. de Haart), dann das Familienporträt des Gouverneurs von Ost-Indien, Rijklof van Goens (Aquarellkopie von Joh. Phil. Koelman), ein lesender alter Mann von L. Bramer, ein Schützenstück von Ludolf de Jongh (Buntdruck, der in Oud Holland 1896 von Haverkorn van Rijsewijk publiziert wurde). Ferner wurde von Jak. van Ochtervelt Kartenspieler, von W. v. d. Velde d. J. die Seeschlacht bei Soleway. (Das Original dieser Kopie ist übrigens nicht verbrannt, aber während des Brandes verschwunden; es tauchte später im Amsterdamer Kunsthandel wieder auf und wurde von einem Sammler, dem die Herkunft unbekannt war, erworben). Ferner sind da Reproduktionen nach Dusart, C. Troost, F. v. Mieris d. A. Die einzige Ölkopie zeigt in einem P. de Hooch-artigen Schlafzimmer eine Dame bei der Toilette und eine Dienerin, die das Bett macht. Im Katalog der Versteigerung Boymans 1811 hieß das Bild noch P. de Hooch, wurde aber später (1849) als Boursse katalogisiert. Richtig ist dagegen die jetzige, auf Dr. Hofstede de Groot zurückgehende Zuweisung an Jan Sibrechts, von dem das Original ein interessantes Werk gewesen sein muß. Auf demselben hängt über dem Kamin eine Land-

[1]) The National Gallery, editet by Sir Edward J. Poynter, London 1899, 3 Bde.

schaft mit zwei weiblichen Figuren: ein im Wasser stehendes Mädchen, das einen Metallkübel auf dem Kopf trägt, und eine Hirtin, die am Bachesrand sitzt und sich die Füße wäscht. Beide kommen mit nur geringfügigen Abweichungen als Hauptfiguren auf dem 1907 in Paris versteigerten Siberechts der Sammlung Sedelmeyer vor (Kat. Nr. 46). Dieses selbst ist von Siberechts als Gemälde auf dem Bild in Kopenhagen kopiert worden.[1])

Die gegenwärtig in Holland veranstalteten Ausstellungen moderner Kunst sind so zahlreich, daß man die größte Mühe hat, sie alle zu besichtigen. Es sind durchweg Sonderausstellungen von Werken holländischer Künstler, von denen ich drei, die im März zu sehen waren, hervorhebe: Die Willem Maris-Ausstellung in Amsterdam im Larenschen Kunsthandel (26 Nummern, darunter zwei sehr interessante Frühwerke). Zweitens die Kollektion Jan Veth in Leiden (Leidsche Kunstvereeniging). Unter all' den meist schon bekannten Lithographien, die hier gezeigt wurden, ist W. Bodes Porträt doch ganz entschieden das feinste. Von den Ölgemälden wirkten zwei kleine Knabenbildnisse, das einer Dame und ein lebensgroßes Herrenbild am stärksten. Bei dem letzten, das den blinden Prof. Lohman darstellt, zeigt sich Veths tiefe Charakterisierungskraft in besonders hohem Maße. Denn man muß sich vergegenwärtigen, daß er hier auf die Wiedergabe der Augen, in denen sich der innere Mensch doch am meisten wiederspiegelt, verzichten mußte. In Dordrecht endlich waren 40 Gemälde und Zeichnungen von G. H. Breitner ausgestellt.

Kurt Freise.

ENTDECKUNG VON 68 UNBEKANNTEN BRIEFEN MICHELANGELOS.

Ein bekannter Florentiner Kunstgelehrter und Archivforscher hat im Archiv der Familie Rasponi-Spinelli zu Florenz eine Serie von 15 Bänden entdeckt, mit Briefen an Vasari. Unter diesen befinden sich 68 unedierte Briefe Michelangelos. Die Adresse des Empfängers macht diese Briefe besonders wichtig, weil sie natürlich Auskünfte auf Fragen, welche Vasari für die Zwecke seiner Lebensbeschreibung des Meisters an ihn richtete und somit authentische Aussagen Michelangelos über sich selbst, enthalten werden. Überraschungen werden sie natürlich nicht enthalten.

Die Entdeckerfreude des Entdeckers bestand nun darin, von den Besitzern des Schatzes sofort höflichst von der weiteren Durchforschung der wichtigen Dokumente entfernt zu werden; selbst die Edierung wird ihm nicht belassen, obwohl er wie nur irgend einer in Italien dafür der gegebene Forscher war. Vielmehr werden die Besitzer, zwei Grafen Rasponi-Spinelli, im Verein mit dem comm. Giuseppe Tomasetti, der ein hervorragender Gelehrter auf dem Gebiete der mittelalterlichen Geschichte ist, aber der Michelangelo-Forschung völlig fern steht, die Herausgabe besorgen.

Das Interesse des Fundes ist aber durch die Bedeutung der Michelangelo-Briefe nicht erschöpft. Jene Bände von an Vasari gerichteten Briefen werden für die Kenntnis von den Quellen des ersten Geschichtsschreibers der italienischen Kunst von großer Wichtigkeit sein. Es wäre darum dringend zu wünschen, daß die Besitzer des Archives Spinelli diese Serie dem Studium zunächst ihres Entdeckers und dann der Öffentlichkeit überhaupt überließen, sei es in ihrem eigenen Hause oder im Staatsarchiv von Florenz, dem Brauche vieler alter Familien der Stadt folgend, welche ihren Besitz an alten Urkunden den reichen und vieldurchsuchten Beständen des Archivio di Stato einverleibt haben.

A. G.

AUS DER WERKSTATT EINES RÖMISCHEN PHOTOGRAPHEN

Domenico Anderson hat sich endlich entschlossen, einen Generalkatalog seines großen photographischen Verlages in französischer Sprache herauszugeben. Er begegnet damit im wahrsten Sinne des Wortes einem lange gefühlten Bedürfnis. Der Katalog, der so lange auf sich warten ließ, übertrifft dafür aber auch die meisten ähnlichen Veranstaltuugen. Man spürt überall, daß er von fachmännischer Hand angelegt worden ist. Die Anordnung ist klar und übersichtlich; die Bestimmungen im Einzelnen sind fast immer zutreffend; nur eine ausführliche Inhaltsübersicht wird schmerzlich vermißt.

Anderson selbst schickt eine beachtenswerte Einleitung voraus, in welcher er sich über die verschiedenen Arten der photographischen Reproduktion als Fachmann äußert: Silberdrucke ebenso billig wie nützlich zur Reproduktion, aber Veränderungen unterworfen und wegen

[1]) Hierauf machte mich seinerzeit Herr E. Weiß in Halle aufmerksam, und dieselbe Beobachtung durch Herrn Matsvansky in Wien teilte von Frimmel in seinen Blättern f. Gemäldekunde mit.

des lästigen Aufrollens — wie wir alle wissen — nicht ohne Karton benutzbar. Bromphotographien ebenfalls billig, nicht aufrollend, aber zur Reproduktion ungeeignet. Platinphotographien etwa doppelt so teuer wie die ersten beiden; nicht aufrollend, weniger verblassend und treuer in der Wiedergabe der Farbenwerte. Das Ideal der Photographie bleibt nach Anderson der Kohlendruck. Das Verfahren ist bekanntlich äußerst kostspielig, aber das Kunstwerk wird als Kunstwerk wiedergegeben und die Blätter sind absolut unveränderlich.

Für den Kunsthistoriker bedeutet dieser Katalog (Preis 1,75 L.) ein äußerst wertvolles Hilfsbuch. Es ist in zwei Abschnitte geteilt. Der erste Teil behandelt Gemälde, Fresken, Zeichnungen; der zweite Teil Architektur, Skulptur und Stadtansichten. Der erste Teil ist alphabetisch nach Künstlern geordnet, der zweite Teil alphabetisch nach Kunststätten. Dazwischen sind die Mosaiken eingeschoben.

Der Katalog umfaßt sämtliche Aufnahmen Andersons in Italien und Spanien. Von diesen letzteren ist gleichzeitig aber noch ein zweiter Katalog erschienen, der etwa tausend Aufnahmen aus Cordova, Eskurial, Granada, Madrid, Sevilla und Toledo verzeichnet. Eine besondere Aufmerksamkeit hat Anderson den Zeichnungen von Francisco Goya im Prado zugewandt. Soeben ist die erste Mappe von 30 Tafeln mit 60 Zeichnungen von Goyas „Caprichos" mit begleitendem Text (in französischer Sprache) von Pietro d'Achiardi, einem Schüler Venturis, erschienen. Das ganze Werk soll etwa 250 Zeichnungen umfassen, und zwar wird der nächste Band die „Kriegsverwüstungen" und „die Sprichwörter", der letzte die „Tauromachie" und die „Gefangenen" bringen. Die Ausstattung dieser Publikation nimmt sich in der hellblauen Leinenmappe besonders vornehm und geschmackvoll aus; der kurze, erklärende Text ist gut geschrieben und zuverlässig; die Reproduktionen sind so gut wie sie nur nach Aufnahmen von Anderson gemacht werden können.

Überhaupt bedeutet Andersons spanische Kollektion für alle, welche Spanien kennen und für alle, welche es nicht kennen, eine freudige Überraschung. Welch' ein unaussprechlicher Reichtum ungehobener Schätze bietet sich uns auf einmal in diesen vorzüglichen Aufnahmen dar! Die Herrlichkeiten von Tizian, Velasquez, Murillo, Rubens, Greco, welche die spanischen Sammlungen und Kirchen bergen, waren ja auch sonst schon mehr oder weniger bekannt, aber die Sittenbilder und Porträts Goyas und Zurbarans, die zahllosen Heiligenbilder der Ribera, Guido Reni, Guercino, die prachtvollen Historienbilder Poussins und die unzähligen Schilderungen der flämischen und holländischen Kleinmeister, die Porträtdarstellungen aus allen Zeiten von Dürer, Floris, Antonio Moro, Bronzino, Parmigianino, Tintoretto, van Dyck bis herab auf Raffael Mengs bedeuten eine geradezu unschätzbare Bereicherung unseres kunsthistorischen Arbeitsmaterials.

Einen Katalog der von Anderson jüngst in England gemachten Aufnahmen können wir leider nicht vor Oktober erwarten. Das Monopol Hanfstängls in London ist damit gebrochen, und die Konkurrenz der beiden großen Häuser wird auch in diesem Falle nur fruchtbringend wirken können. In der Nationalgallery, in der Wallace-Collection, im British Museum, in Windsor Castle und in der Sammlung von Herbert Cook hat Anderson etwa 500 Aufnahmen von Gemälden gemacht. Daneben sind — und dies ist für den Kunsthistoriker von besonderer Wichtigkeit — im Printroom des British Museum ca. 300 Zeichnungen vor allem der großen Meister der italienischen Renaissance z. T. zum ersten Male aufgenommen worden; unter ihnen mehr als 30 Zeichnungen von Michelangelo und Schule, fast ebenso viele von Raffael und Lionardo und das ganze Skizzenbuch des Jacopo Bellini. Auch von Dürer und Rembrandt wird uns bald eine Fülle allerdings größtenteils schon edierter Handzeichnungen in Andersonschen Photographien vorliegen. Man sieht, daß England den tüchtigsten unter den italienischen Photographen ebenso gastfreundlich aufgenommen hat wie Spanien. Eine Ausnahme hat nur Oxford gemacht. Hier dürfte sich die Weigerung, die reichen Handzeichnungsschätze aufzunehmen, aus der Ursache erklären, den Publikationen von Sidney Colvin und der Vasari-Society nicht vorgreifen zu wollen.

Das unglückliche Gesetz, welches den italienischen Photographen die Aufnahmen in Staatssammlungen fast zur Unmöglichkeit machte, trieb Anderson vor vier Jahren zuerst ins Ausland. Wir werden uns darüber nicht beklagen. Aber es ist sicherlich mit Freuden zu begrüßen, daß Anderson die nächsten Jahre seine Kraft wieder den Kirchen und Sammlungen vor allem von Florenz und Rom zuzuwenden gedenkt.

E. St.

KLEINE NACHRICHTEN

Berlin. Auf einer Auktion in London wurde jüngst von Humphrey Wards ein offenbar übermaltes Bild von Rembrandt erstanden. Er schickte es zu Prof. Hauser nach Berlin, und nach der Reinigung kam ein vorzügliches Porträt eines jungen Mannes zum Vorschein, das von Hauser und Friedländer sogleich als ein echter Rembrandt aus der Zeit der Staalmeesters erkannt wurde. Die Übermalung

hatte die häßlichen Züge des jungen Mannes „verschönern" wollen. Das Bild ist in den Besitz des Geh.-R. Koppel übergegangen und bleibt somit Deutschland erhalten.

Frankfurt. Die Stadt Frankfurt hat die aus etwa 25 Werken bestehende Kollektion Boehle, die gegenwärtig im Städelschen Kunstinstitut ausgestellt ist, für 80000 M. für die neue städtische Galerie angekauft.

Hannover. Als Nachfolger von Schuchhardt ist Dr. Wilhelm Behncke an das Kestnermuseum berufen worden. Er war ehemals Direktorial-Assistent am Berliner Kunstgewerbe-Museum und hat sich durch seine Untersuchungen über das Kunstgewerbe der deutschen Renaissance einen Namen gemacht; eine treffliche zusammenfassende Darstellung der deutschen Renaissance gab er in dem betreffenden Abschnitt der von G. Lehnert herausgegebenen „Illustrierten Geschichte des deutschen Kunstgewerbes".

Köln. Als Direktor des Kunstgewerbe-Museums ist zum 1. April d. J., wie bereits kurz mitgeteilt, Dr. Max Creutz berufen worden, bisher Direktorial-Assistent des Berliner Kunstgewerbe-Museums. Die Forschungen von Creutz liegen vornehmlich auf den Gebieten frühmittelalterlicher Kleinkunst (Bronze, Email, Goldschmiedekunst) und der Textilkunst; er war Mitarbeiter an Lessings großer Stoffe-Publikation. Diese Zweige des alten Kunstgewerbes sind es aber vornehmlich, die auch in dem Kölner Museum gepflegt werden, und so empfahl sich nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten die Wahl von Creutz, der selber Rheinländer ist.

Denkmalpflege. Der diesjährige Tag für Denkmalpflege wird sich in unmittelbarem Anschluß an die Tagung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine am 24. und 25. September in Lübeck versammeln und durch einen Ausflug nach Wismar am 26. September seinen Abschluß finden.

München. Für die Glyptothek wurde eine hervorragende archaische Statue vom Typus des Apollo von Tenea zu einem bedeutenden Preise angekauft.

Münster i. W. Im März wurde das neue Landesmuseum der Provinz Westfalen eröffnet. Die Bauzeit hatte vier Jahre in Anspruch genommen; Architekt Schaedtler hat die Aufgabe, einen Museumsbau in den gewaltigen herrlichen Domplatz einzugliedern, mit ziemlichem Geschick, wenn auch nicht in modernem Geiste, gelöst. Bei der Inneneinrichtung konnte Direktor Brüning zur Genüge mitwirken, da er seit dem 1. Oktober 1905 die werdende Sammlung leitete. Er hat moderne Künstler dabei beschäftigt — den Monumentalmaler Guhr, Bruno Paul bei der Ausgestaltung seiner Arbeitsräume, Melchior Lechter, welcher Glasgemälde, und Lederer, der eine Reiterstatue des hl. Georg für die Ostfront beisteuerte — und die vorhandenen und sehr günstig vermehrten Sammlungen gut verteilen und einrichten können. Im Erdgeschoß finden die prähistorischen Werke und die Skulpturen Unterkunft. Diese Abteilung erscheint wohl als die wichtigste; sie gibt ein fast lückenloses Bild von der westfälischen Plastik des 11. bis 19. Jahrhunderts und enthält u. a. die wertvollen Kreuztor-Funde in einem besonderen Saal. Die Wiedertäufer hatten 1535 zu ihren Befestigungen am Kreuztor wahllos die Steinskulpturen der benachbarten Kirchen verwendet; diese wurden 1898 von M. Geisberg ausgegraben. — Im ersten Geschoß liegt die kunstgewerbliche Abteilung, welche namentlich durch ihre altmünsterischen Zimmer bemerkenswert ist; im zweiten Geschoß die Gemäldesammlung.

Stuttgart. Die ruhende Sappho von Dannecker, eine kleinere Marmorfigur, von der schon Goethe 1797 spricht, ist von der Plastischen Sammlung der Württembergischen Staatsgalerie für 8000 M. angekauft worden.

Trier. Einen reichen Fund machten zwei Bauern in dem Dorfe Büdlich (Landkreis Trier) bei dem Ausschachten eines Grabes. Etwa $1/_{2}$ m unter der Erdoberfläche stießen sie auf einen Krug, der vollständig mit alten Silbermünzen angefüllt war. Man zählte nahezu 1400 Münzen, die sämtlich aus dem Erzbistum Trier und dem Bistum Metz stammen und dem 13. Jahrhundert angehören. Die Trierer Münzen zeigen auf der Aversseite das Bild des Erzbischofs Theoderich II., dessen Regierung in die Zeit von 1212 bis 1242 fällt. Die Vorderseite der Metzer Münzen zeigt das Bild eines betenden Ritters mit der Umschrift „CONRADVS". (Frkf. Ztg.)

Brügge. Der Gemeinderat von Brügge hat für den Bau eines neuen Museums die Enteignung eines in der Nähe des Johanneshospitales gelegenen Häuserblockes einstimmig genehmigt. (Nieuwe Rotterd. Courant.)

Prag. Im ehemaligen Strakaschen Palais (auf der Kleinseite) ist eine Stuckdecke mit fünf Gemälden mythologischen Inhaltes aufgedeckt worden; laut Inschrift stammen sie von dem Solothurner Maler J. R. Bys, der von 1685—1698 im Dienst des Grafen Czernin in Prag stand.

Schweiz. In der Kapelle zu Landschlacht am Bodensee wurden kürzlich alte Malereien aus dem Mittelalter entdeckt. Die Thurgauer Sektion der Vereinigung für Heimatschutz will sich der Bloßlegung und der Restaurierung der Gemälde annehmen.

Rom. (Zuwachs des Vatikanischen Museums.) Im letzten Jahre ist das Vatikanische Museum mit zwei sehr bedeutenden Denkmälern aufs glücklichste bereichert worden: ein sehr elegantes viereckiges Basament und die Schmalseiten eines kolossalen zerstörten Sarkophages.

Das Basament ist angeblich in der Villa Montalto im 18. Jahrhundert gefunden worden und war bis etwa 1830 im Vatikanischen Museum aufgestellt. Nachher wurde es im Magazin verborgen, aus dem es erst im letzten Sommer ans Licht gebracht und im zweiten Büstenzimmer eingerichtet wurde. Die vier Seiten sind mit feinsten Basreliefs geschmückt; auf der Hauptwand ist das sogenannte Ikariosrelief wiederholt. Dionysos beehrt mit unerwartetem Besuch einen siegreichen Dichter oder Schauspieler, der seinen Sieg in lieblichster Gesellschaft feiert. Auf der Rückseite in der Mitte erscheinen zwei Flügelknaben (Erotes), die über den Flammen zweier Fackeln einen großen Schmetterling halten; rechts und links treten zwei Zentauren heran, die eine Frau und einen Satyr führen. Die Querseiten zeigen landschaftliche Bilder mit Hirtenszenen. Dieses Basament ist ein äußerst geschmackvolles römisches Werk des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts. Die Reliefbilder wiederholen unzweifelhaft einige berühmte Schöpfungen der hellenistischen Kunst. In der nächsten Nummer der römischen Zeitschrift „Ausonia" wird Professor Nogara das merkwürdige Monument mit reichen Illustrationen herausgeben.

Der Sarkophag von ungewöhnlicher Größe ist in den christlichen Katakomben zwischen Via Appia und Ardeatina, unweit des Callistus-Coemeteriums, i. J. 1903 gefunden worden. Er war vollständig zertrümmert und leider fehlen auch heute noch die meisten Stücke. Mit unendlicher Mühe wurden die beiden Schmalseiten und das Postament zusammengesetzt und in dem Cortile Ottagono vor der Statue der Venus Felix aufgestellt. Die erhaltenen Figuren lassen auf bacchische Darstellungen schließen, und die Arbeit zeigt den Stil der verfallenden Kunst des 3. bis 4. Jahrhunderts. B. N.

Fréjus. Ein Mosaik aus gallisch-römischer Zeit hat Pelloux-Gervais aufgefunden. Im Mittelfelde gibt es zwei kämpfende Hähne. Um das Mittelfeld sind in vier Feldern Löwe, Hündin, Panther und Stier dargestellt. Alles mit erstaunlicher Meisterschaft der Zeichnung und von wundervoller Farbigkeit. Überraschend ist dabei das sonst bei antiken Mosaiken seltene Vorkommen von grünen Tönen; das Material dazu wurde anscheinend, wie heute noch, in der Umgebung von Fréjus gewonnen.

Paris. Die Witwe des Bildhauers Carpeaux starb am 19. Februar. — Der „Tuileriengarten" von Manet ist von Herrn Hugh Lane für das Dubliner Museum erworben worden, das „bon bock" desselben Künstlers soll nach Berlin wandern. — Der Antiquitätenräuber Antony Thomas wurde vom Schwurgericht Limoges zu 6 Jahren Zwangsarbeit verurteilt. — Herr Georges Bénédite wurde zum Konservator der ägyptischen Abteilung des Louvre ernannt.

LITERATUR

Exhibition of Early German Art. London, Printed for the Burlington Fine Arts Club „1906".

Erst zu Weihnachten 1907 ist der große reich illustrierte Katalog der in der Season 1906 abgehaltenen Ausstellung Deutscher alter Kunst im englischen Privatbesitz erschienen. Man kennt bei uns längst die typographisch mustergültigen Katalogbände des „Burlington", die ein sonst kaum zugängliches Material in trefflichen Lichtdrucken zu bringen pflegen. Bei der geringen Auflage werden sie meist bald mit Agio gehandelt. Der vorliegende Foliant ist naturgemäß für deutsche Liebhaber und Bibliotheken von ganz besonderer Bedeutung. Freilich mit der überwältigenden Zahl und Qualität holländischer und italienischer Kunst im englischen Besitz kann sich das, was an altdeutscher Kunst dort bewahrt wird, nicht entfernt messen. Und auch, wenn wir vom Materielien absehen, wird selbst Holbeins künstlerische Kolonisatorentat, die durch van Dycks Wirken doch fast völlig ausgelöscht wurde, kaum den Vergleich aushalten mit dem, was Carlyles Verbindung mit Goethe für England bedeutete, ganz zu geschweigen von dem, was die deutsche Musik von Händel bis Wagner für England gewesen ist. Diesmal war noch dazu Holbein selbst von der Ausstellung ausgeschlossen, der Klub will hn und seine unmittelbaren in England tätigen Nachfolger einer künftigen Veranstaltung vorbehalten, der mit Spannung entgegenzusehen wir Deutsche allen Grund haben. Bedenkt man schließlich noch, daß in den letzten Jahrzehnten besonders die Berliner Museen mit Erfolg bemüht waren, deutsches Kunstgut aus England zurückzukaufen (auch die für Berlin neuerworbene, in Gestalten und Landschaft ebenso feine wie einfache, verblüffend kleine Kreuzigung von Konrad Witz stammt ja von einem Londoner Geistlichen), so wird man sich wundern daß — allerdings unter Zuhilfenahme des Kunstgewerbes — eine doch recht stattliche Schau in den engen Räumen von Savile Road zusammengebracht werden konnte.

Die Herausgeber des Ausstellungswerkes waren von dem anerkennenswerten Bestreben geleitet, außer dem sorgfältigen Katalog auch eine zusammenfassende Übersicht wenigstens des Hauptgebietes, der Malerei darzubieten. Drei englische Forscher, die die deutsche Kunst zum Gegenstand ihrer besonderen Studien gewählt haben, teilen sich in diese Einführung, die für den englischen Leser unentbehrlich, in ihrer knappen Zusammenfassung der letzten wissenschaftlichen Ergebnisse und durch den für solche Übersichten besonders geeigneten imperialistisch-geschäftlichen Tonfall der englischen Sprache auch für den deutschen Kunstfreund ihren besonderen Reiz hat. S. Montagu Peartree, der die Anfänge der deutschen Tafelmalerei und die schwäbische, fränkische und oberrheinische Malerei des 16. Jahrhunderts behandelt, weist mit Recht auf das frische Leben, auf die von der niederländischen Kunst vergleichsweise unabhängige entschlossene Naturbeobachtung hin, die an so vielen Orten der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eignet, und die ein paar Jahrzehnte später durch eine meist nicht sehr glückliche Herübernahme der Kunst zumal Rogers van der Weyden ersetzt wird. Es sei bemerkt, daß er die beiden großen Bilder des Augsburger Maximiliansmuseums „Geburt Christi" und „Anbetung der Könige" für frühere, der Generation der Witz und Multscher angehörige Erzeugnisse der Augsburger Lokalschule anspricht und daß das Genueser Fresco des Justus de Allemagna ihm diesen Meister als einen Nachfolger des Konrad Witz verrät. Alban Head bietet eine auf eingehender Kenntnis der deutschen Fachlitteratur und warmer Liebe zu einigen der Hauptmeister gegründete Charakteristik der Kölnischen, der Hamburger und der westfälischen Schule. Den durch die zarte, eindringliche, vergeistigende Zeichnung dem Besucher der Londoner Nationalgalerie auffallenden „Meister von Werden" zerlegt er in zwei Künstlerpersönlichkeiten: der Maler der acht Heiligengestalten steht für ihn der westfälischen Schule, der der Hubertuslegende dem Meister des Marienlebens besonders nahe. Mit Recht trennt er wieder den Meister von Cappenberg von den Brüdern Dünwegge ab. Die schwierige Aufgabe, auf 9 Seiten etwas über Phrase und Statistik hinausgehendes über die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts zu sagen, hat Campbell Dodgson mit Geschick gelöst, besonders für Cranachs Anfänge, seine „Donaujahre", gruppiert er den Stoff in lichtvoller Weise. Hans Baldung Grien scheint er mir als Maler zu niedrig einzuschätzen.

Der sehr eingehend gearbeite eigentliche Katalogtext und die siebzig etwas ungleichen, zum Teil aber ausgezeichneten Lichtdrucktafeln

machen den eigentlichen Wert des Bandes aus. Bei den Bestimmungen sind in zahlreichen Fällen Angaben Max J. Friedländers verwertet worden. Von den abgebildeten Frühwerken fesselt besonders die durch ihre Aufbewahrungsstelle (Buckingham Palace) sonst kaum zugängliche Böhmische Madonna, von Szenen aus dem Marienleben auf dem Rahmen umgeben: die etwas schwammigen weichen Gesichter, der feuchte Blick der beiden Hauptfiguren betonen einen durchaus örtlich und persönlich bedingten, von der gleichzeitigen französischen und italienischen Kunst wenig abhängigen Charakter. — Der frühen Kölner Schule wird meistens der 1429 gestiftete Paliantaltar zugerechnet, von dem zwei Täfelchen aus der Sammlung Donaldson ausgestellt waren. Die Individualisierung der Gesichter geht hier über eine allgemeine Süßigkeit nicht hinaus; besonders hübsch ist die Szene der Verlobung der hl. Katharina — auf jeden Hofstaat verzichtend steckt der etwa fünfjährige, mit einfachem Kittel bekleidete Junge der träumerisch dasitzenden Prinzessin den Ring an den Finger. Ein echtes Werk des Bartolomäusmeisters ist die Kreuzabnahme der Temple-Newsam-Sammlung (Hon. E. Wood): von zitternd nervösem Leben erfüllt, freilich die Gestalten auch fast in musikalische Noten auflösend. So wirkt der kühne Kletterer auf der Leiter fast wie ein hüpfender Frosch, die Finger Maria Magdalenas gleichen Spinnenfüßen. Besonders reichlich ist die westfälische Schule vertreten. Die unter dem seltsamen, aus der Inschrift „Nazarenus" entstandenen Namen „Jarenus" bekannte blumig buntfarbige Beweinung Christi aus Wilton House ist freilich nicht abgebildet, da schon in der von Captain Wilkinson herausgegebenen Publikation der Pembroke-Sammlung enthalten; auch wird sie ja neuerdings von Friedländer der Nürnberger Schule des 15. Jahrhunderts zugewiesen. Ein echt westfälisches Stück aber ist der Flügel mit der Kreuzschleppung aus der Sammlung Hughes of Kinmel; in der Komposition nicht sehr belebt, hat dieses Werk des auch in Berlin gut vertretenen Meisters von Schöppingen durch den vergeistigt gespannten Ausdruck der Gruppe unmittelbar hinter dem Kreuze und durch die weiche feine Hügellandschaft viel gewinnendes. Dem Johann Körbecke von Münster wird eine Darbringung im Tempel (H. Wagner) zugeschrieben: klotzige Figuren in steifem symmetrischen Aufbau, die eckig geschnittenen Gesichter von echt westfälischem trotzig ruhenden Selbstbewußtsein erfüllt. Ein künstlerisch viel höher stehendes Werk ist die reich und gewandt bewegte Kreuzigung aus dem Besitz von Sulley in London; die Beziehung der westfälischen zur holländischen Kunst wird hier so deutlich wie sonst selten. Außer den von Friedländer hier zitierten Straßburger Bildern kommt besonders die mit der Münchener Sammlung Hoech als „Engelbrechtsen" verkaufte, dann in den Besitz von Albert Langen ebendort übergegangene Tafel „Abraham und Melchisedek" für den Vergleich in Betracht. Nach Westfalen wird in England auch der durch die Düsseldorfer Ausstellung von 1904 bekannt gewordene „Niederrheinische Meister von 1510" versetzt, dessen gewaltiger Aachener Kreuzigungsaltar bei mancher Ungleichheit und Unsicherheit doch an manchen Stellen Menzelsche Beobachtungsschärfe mit Grünewaldschem Gebärdenschwung und Grünewaldscher Farbentiefe vereinigt. Im Klub waren die Liverpooler Flügel mit der Handwaschung des Pilatus und der Beweinung Christi ausgestellt, ganz wie die zugehörige Kreuzigung der Londoner Nationalgalerie sind sie dem Aachener Werk aufs deutlichste verwandt, aber erheblich unterlegen. Mit Recht wird den Brüdern Dünwegge ein in seinem fragmentierten Zustand besonders verworren wirkendes Bruchstück der Kreuzigung, aus dem Besitz des Herzogs von Norfolk, gegeben: das gierige Greifen nach allem Lebendigen rächt sich bei dem äußerst eindringlich gemalten Stück in den aufgerissenen Augen und den fakirhaft verrenkten Armen. — Von den mannigfachen Stücken, die unter Dürers Namen ausgestellt waren und abgebildet sind, wird wohl nur das längst bekannte Brustbild eines jungen deutschen Kaufherrn in Venedig, der auch auf dem Prager Rosenkranzfest vorkommt (aus königlichem Besitz) ungeteilte Freude wecken: es ist so gut, scharf und unbefangen, wie Dürers beste Zeichnungen. Der Salvator Mundi (C. Fairfax Murray) mag einmal echt gewesen sein; was dabei herauskommt, wenn ein unvollendetes altes Werk im 19. Jahrhundert „fertig gemalt" und dann wieder von diesen Übermalungen befreit wird, wird wohl jeder leicht denken können. Dürers Trabant Schäuffelin ist durch das, wie fast alle Temperabilder auf Leinwand arg stumpfgewordene, aber edel und frei gezeichnete „Glücksrad" (Herzog von Devonshire) im ganzen glücklich vertreten. Von den beiden Baldung-Porträts ist gerade das weniger sichere, etwas flache und kalte eines jungen Mannes (Sir George Donaldson) abgebildet. Holbeins Schatten war von der Ausstellung auch durch die absichtliche Enthaltsamkeit ihrer Leiter nicht ganz fernzuhalten. Gewichtige Stimmen sprachen dafür, das durch die unnachahmlich gerundete Modellierung verblüffende Halbfigurenbild einer Frau in Gelb (Sir Frederick Cook) dem großen Haus

selbst zuzuteilen, während andere es bei Martin Schaffner bewenden lassen wollten. Eine der großartigsten und linienstärksten Kompositionen Holbeins ist uns aber in dem Hochbild der Kreuzabnahme aus dem Besitz von Mrs. Frederick Anthony White erhalten. Im Katalog vergaß man zu erwähnen, daß ein zweites im Ausdruck zumal des schön geschnittenen Christuskopfes sprechenderes farbig sehr hell gehaltenes Exemplar der Komposition sich in Palermo, in der Sammlung des Barons Chiaramonte Bordonaro (Phot. Alinari II. 19913) befindet. Ein glanzvoller Altdorfer, Christus nimmt Abschied von seiner Mutter (Sir Julius Wernher), ebenso reich in der dramatischen Abstufung der Anteilnahme der Personen, wie feierlich und intim zugleich in dem hochragenden, rauschenden Laubwerk der Bäume, ein recht manieriertes, wattig zerzupftes Auferstehungsbild vom „Meister von Messkirch" (Mr. Humphry Ward) und zwei gute Cranachs, ein früher Flügel mit zwei weiblichen Heiligen von frischer deutscher Mädchenhaftigkeit (Lady Wantage) und eines seiner Melancholiebilder, in seiner kleinlichen spielerischen Zierlichkeit von Dürers Stiche relativ unabhängig (Earl of Crawford) seien unter den mehrfigurigen Bildern der Ausstellung noch hervorgehoben. Unter den besonders zahlreich auf der Ausstellung vertretenen Porträts sind außer den bereits genannten noch besonders merkwürdig: ein Jüngling von sieghaft kecken und doch fast mädchenhaften Zügen, der nicht kleine Mund merkwürdig verzogen von Hans Maler von Schwarz (Earl of Ellesmere), Wolf Hubers Anton Hundertpfundt, etwas starr und verlegen blickend vor kahler Mauer (Dubliner Galerie), Ambergers Matthäus Schwarz, der in prachtvoll lebendiger Behäbigkeit in der Fensternische sitzt, Weinglas und Horoskop hinter sich (Leopold Hirsch), ein nach Art eines Lorenzo Lotto breit und weich aufgerolltes Halbfigurenbild eines Goldschmieds, das Friedländer dem Anton Woensam geben möchte (Francis Buxton), endlich die beiden Gegenstücke des Meisters der Holzhausenschen Porträts (Dubliner Galerie), in der Haltung modellmäßig und nicht eben kurzweilig, aber von besonderem Reiz durch die mit freier Luftigkeit hinter den Gestalten aufgebauten weiten Gebirgsseelandschaften.

Den zeitlichen Abschluß der Bilderreihe bildete Elzheimer. Zwei für ihn merkwürdige, eigentlich wenig intime Stücke sind abgebildet. In seinem „Tod der Prokris" (Lord Methuen) ist der Körper der Hauptfigur mit lebhafter Sinnlichkeit, aber keineswegs richtig gezeichnet und läßt bereits an die Nacktheitsreize der Boucher und Fragonard denken. Die ebenfalls in den Verkürzungen nicht einwandsfreie „Taufe Christi" (H. Wagner) vermittelt, wie der Katalog richtig bemerkt, in eigentümlicher Weise zwischen Tintoretto und Rubens und Rembrandt. Vielleicht darf man aber gerade hier letzte Spuren Grünewaldschen Erbgutes erkennen.

Unter den Werken des Kunstgewerbes sind die beiden spätgotischen Silberfiguren der Heiligen Sebastian und Christophorus aus Kaisersheim bei Donauwörth (Sir Julius Wernher) in trefflichen, den pathetischen Reiz zumal des ersten dieser Heiligen gut festhaltenden Abbildungen wiedergegeben. Ferner bringt der Band die beiden dem Tilman Riemenschneider zugeschriebenen kleinen holzgeschnitzten Köpfe Adam und Eva aus dem South Kensington Museum, die an Rundung der Form, an hoher noch nirgends ins Leere hinüberspielender Renaissancefreiheit im Werke des großen Meisters fast allein dastehen würden, Plaketten, Medaillons und Modelle in Speckstein und Buchs, eine sehr reiche Medaillensammlung, Schmuck, Prunkbecher in Krystall und Achat, das vielumstrittene Specksteinrelief mit Dürers Monogramm im Besitze Pierpont Morgans, eine durch ihre Technik bemerkenswerte frühe Tapisserie „Salomo und die Königin von Saba" aus dem gleichen Besitz, das dem Georg Beck zugeschriebene Tittelblatt eines Augsburger Chorbuches vom Ende des 15. Jahrhunderts, die schwer bestimmbare Titelumrahmung der Theokrit-Aldine, die einst Pirckheimer gehörte (Henry Yates Thompson) und manches andere.

Wie die rasch vorübergehende Ausstellung, so wird auch dieses ihr bleibendes Denkmal, wenn auch zunächst nur in einem erlesenen Kreise, für ein besseres Sichverstehen der beiden gerade in den feinsten und letzten Kulturdingen so sehr auf gegenseitige Ergänzung angewiesenen Nationen beitragen dürfen. Auf deutscher Seite hat ja zu Anfang dieses Jahres die triumphierende Schau englischer Bilder des 18. Jahrhunderts, sicherlich in einer viel breiteren Schicht, ähnlich erfreulich gewirkt.

Franz Dülberg.

8

Eduard von Paulus und **Eugen Gradmann**, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. III. Band. Jagstkreis. Eßlingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber), 1907. Preis geheftet 20 Mk., gebunden 22 Mk.

Der vorliegende Band, welcher mit den Lieferungen 33—35 vor kurzem seinen Abschluß

erhielt, umfaßt die erste Hälfte des Jagstkreises. Er behandelt die Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen, Gaildorf, Gerabronn, Gmünd und Hall. Gradmann hat seit dem Jahre 1899 die Bearbeitung des Württembergischen Denkmälerwerks übernommen und sie durchaus im Sinne des Begründers desselben, des um die Kunstgeschichte Württembergs hochverdienten Studienrats Dr. Eduard von Paulus fortgeführt. Es scheint somit nicht geboten, des Näheren auf die Art der Bearbeitung einzugehen, da sie durch die beiden früheren Bände — Neckarkreis und Schwarzwaldkreis — zur Genüge bekannt ist. Es mag nur darauf hingewiesen werden, daß durch eine möglichst knappe Haltung des Textes, der das Wichtige vom Nebensächlichen loslöst, eine sehr große Übersichtlichkeit und rasche Orientierung gewährleistet wird. Diese Tendenz bringt es aber leider auch mit sich, daß die Aufzeichnungen oft nicht mit der erwünschten Genauigkeit in allen Einzelheiten gemacht wurden, sondern auf bestimmte Fragen die Antwort schuldig bleiben. Freilich aber wird durch dieses System es ermöglicht, die einzelnen Bände der Denkmälerbeschreibung zu einem verhältnismäßig niederen Preise in weiteren Kreisen zu verbreiten. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das Interesse für die Denkmäler im Lande auf solche Weise entschieden gefördert und die Denkmalpflege rege unterstützt wird. Von diesem Standpunkt aus wird der hohe erzieherische Wert des Württemberger Inventars nie verkannt und unterschätzt werden dürfen. Aber dies schließt nicht aus, daß sich ohne erhebliche Schwierigkeiten bei den Aufnahmearbeiten und ohne größeren Raumaufwand präzisiere Angaben machen lassen. So wünschte man wohl öfters bei mangelnden urkundlichen oder inschriftlichen Belegen die allgemeinen Stilbezeichnungen von Bauwerken „romanisch“ oder „gotisch“ durch genauere, stilistisch zu bestimmende Entstehungsdaten ersetzt. Auch die plastischen Werke verdienten nicht selten genauere Datierung. Angaben, wie „eine alte Pieta von Holz“ (S. 431) oder „Der Stil des Bildwerks ist mehr malerisch in der Art des Adam Kraft, es ist ohne Zweifel eine Arbeit Peter Vischers“ würden am besten ganz in Wegfall kommen. Vollständig falsch ist auf S. 390 die Unterschrift des Grabsteins, der nicht einem Rotenhan, sondern nach Wappen und Inschrift einem Joerg von Berk zu Nieder-Beuren gehört. Durch M. Schüttes Schwäbischen Schnitzaltar wird die Datierung einer Reihe von Altären verbessert. Hinsichtlich der Wiedergabe von Inschriften dürfte für die Folge eine größere Gleichmäßigkeit eintreten müssen. Es ist nicht recht erfindlich, warum z. B. unbedeutende Glockeninschriften in extenso aufgeführt wurden, wichtigere Künstlerinschriften an Deckenbildern, Tafelgemälden, Altären usw. dagegen nur in Abkürzungen und ungenau. Der wissenschaftliche Wert der Denkmälerbeschreibung könnte durch die angeregten Verbesserungen mühelos erhöht werden. Nur in diesem Sinne möchten unsere Aussetzungen aufgefaßt werden. Recht gut und brauchbar sind die bildlichen Beigaben, mehr als 900 an der Zahl, von den Mappenbildern abgesehen. Die Brauchbarkeit des neuen Bandes wird wie bei den beiden ersten durch ein verlässiges Künstler- und Ortsregister unterstützt.

Philipp Maria Halm.

Jahrbuch der bremischen Sammlungen
Redigiert von Dr. G. Pauli. Jahrgang I. Erster Halbjahrsband. Verlag von F. Leuwer. Bremen 1908.

Was bisher in „Mitteilungen“ und „Jahresberichten“ verschiedenster Art von den Kulturinstituten Bremens veröffentlicht wurde, zum Teil unter Beigabe ungenügender Abbildungen, das ist jetzt in einem einheitlichen Organ vereinigt, dessen Redaktion in die Hände G. Paulis gelegt wurde. Neben Kunsthalle und Gewerbemuseum sind das historische und das ethnographische Museum beteiligt, sowie Stadtbibliothek und Archiv. Die Beiträge haben die Form von Essais, beanspruchen aber wissenschaftlichen Publikationswert. Ausgegangen wird im allgemeinen von dem Besitz der Bremer Sammlungen, doch werden die Kreise natürlich auch weiter gezogen; nicht nur die bremischen Kunstfreunde sollen auf das Vorhandene aufmerksam gemacht werden, sondern Neuerwerbungen und wichtige Stücke aus altem Besitz sollen zur Kenntnis der Fachgenossen gelangen.

So publiziert G. Pauli im vorliegenden ersten Heft eine Serie von 12 Zeichnungen der Herkulestaten, die Dürers Monogramm und die Jahreszahl 1511 tragen. Lippmann kannte sie, hielt sie aber nicht für Dürersche Arbeiten. Sie sind vielleicht auf den ersten Blick nicht überzeugend, fügen sich aber mühelos einer kleinen Gruppe von Dürer-Zeichnungen ein, die, in überzierlicher Technik hergestellt, durch sehr gestreckte Körperverhältnisse, kleine Köpfe und etwas manirierte Bewegtheit der Figuren auffallen — eine Gruppe, deren hervorragendste Vertreter die Darstellung des kämpfenden Simson (L. 24) und des auferstehenden Christus (L. 520) vom Jahre 1510 sind. Auch die moderne Kunst kommt in der Zeitschrift zu ihrem

Recht, und zwar in einem reich illustrierten Aufsatz über Medaillen und Plaketten, gleichfalls aus der Feder Paulis.

Das Gewerbemuseum publiziert verständigerweise nicht irgend eins seiner kostbaren Einzelstücke aus der Mustersammlung, sondern K. Schaefer bespricht die neuerworbene friesische Bauernstube, nicht so sehr vom antiquarischen als vom kulturellen Standpunkt aus. Das gibt eine umfassende Vorstellung von einem bestimmten und interessanten Wohntypus, im Vergleich und im Gegensatz zu anderen Gegenden. — Syndikus Focke, der Leiter des historischen Museums, stellt die Erzeugnisse der ersten Eisengießerei des bremischen Staatsgebiets zusammen, ferner publiziert er ostasiatisches Porzellan, das im bremischen Auftrag drüben mit dem Wappen der Hansastadt bemalt wurde — ein Beitrag zur Geschichte der Keramik und des Japonismus. — Neben Aufsätzen von G. F. Hartlaub über eine Goethezeichnung im Kupferstichkabinett und von E. Waldmann über einen nordwestdeutschen Maler des 17. Jahrhunderts, C. W. Heimbach, bringt das Heft dann eine Abhandlung über die ältesten bremischen Drucke der Stadtbibliothek von B. Claussen, und J. Weißenborn vom ethnographischen Museum hat einen Beitrag beigesteuert über den Totem-Pfahl der Haida.

Man versteht nach diesem ersten Heft, was gemeint ist: Ein Publikationsorgan, in dem man bremische Forschungen vereinigt findet, anstatt privater Mitteilungen, die nur wenig Menschen zu lesen pflegten, und die auch kein genügendes Abbildungsmaterial liefern konnten. Der Zusammenhang der einzelnen Aufsätze untereinander ist wohl lose, aber das Gemeinschaftliche ist der lokale, historische und kulturhistorische Hintergrund. Partikularismus wird dabei nicht getrieben, davor bewahrt schon die Absicht, die verlautet, daß in späteren Heften gelegentlich der wissenschaftlichen Behandlung moderner Kunst mehr Platz eingeräumt werden soll. Und wenn von zeitgenössischer Malerei die Rede ist, so ist es ja von selber um die Lokalhistorie geschehen.

Den Titel der Zeitschrift hat C. Weidemeyer gezeichnet. E.

Alexander Heilmeyer, Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Sammlung Göschen, Leipzig, 1907.

Die Besprechung dieser kleinen, vortrefflich illustrierten und auf einen großen Leserkreis berechneten Publikation könnte an dieser Stelle entbehrt werden, wenn nicht das Thema, das hier behandelt wird, zu den Stiefkindern auch der fachwissenschaftlichen Forschung gehörte. Wir verfügen bisher über keine zusammenhängende Darstellung, die den komplizierten, aber sehr interessanten Entwicklungsprozeß der Plastik des 19. Jahrhundert von Anfang bis zu Ende darlegte.

Das vorliegende Büchlein kann weder dem Laien noch dem Fachmann zum Führer dienen. Schon der Titel leitet irre, da gerade die interessanten Anfangsstadien der Entwicklung mit ein paar Worten abgetan und fast ausschließlich die Künstler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts besprochen werden. Auf Rauch kommt nur eine von den 106 Textseiten. Aber auch bei den modernen Bildhauern steht der einem jeden zugewiesene Raum nur selten im richtigen Verhältnis zu der Bedeutung des Besprochenen. Grade der enge Rahmen hätte zu einer strengen Ökonomie und dadurch zur Herausarbeitung der wichtigsten Erscheinungen mit Übergehung aller Größen dritten und vierten Ranges führen müssen. Statt dessen bekommen wir über Rudolf Maison ein ganzes Kapitel, während Dalou nur gelegentlich erwähnt wird. Die Münchener Plastik liegt dem Verfasser offenbar besonders am Herzen, und sein Lokalpatriotismus hat ihn hier zu entschiedener Einseitigkeit geführt. Sobald er Berliner Boden betritt, wird er unsicher. So grobe Versehen wie das, daß er Reinhold Begas beide Humboldt-Denkmäler zuschreibt und von seinen gemalten Porträts spricht, die „über seinen modellierten" ständen, können durch einen noch so kurzen Aufenthalt in der „Reichshauptstadt" nicht entschuldigt werden; ebensowenig, daß er von Schaper, den er den Vertreter eines „gemäßigten Naturalismus" nennt, als einziges Werk den Christus am Berliner Dom aufführt, ohne sich des Goethedenkmals zu erinnern, oder daß er über Tuaillons Amazone die nichtssagenden Worte niederschreibt: „Das Pferd der Amazone ist fast eine genaue Nachbildung eines bestimmten Pferdes und kontrastiert insofern mit der Gestalt der Reiterin, in der mehr die rein formale Erscheinung des zu Pferde sitzenden Weibes dargestellt ist"(!)

Gegen die Stellung, die Adolf Hildebrand zugewiesen wird, der gradezu als der Held des Buches erscheint — das Kapitel trägt die Überschrift: Die Wiedergeburt der Form mit Hildebrand(!) — ließe sich weniger etwas einwenden, wenn nicht gleich darauf in fast ebenso hohen Tönen ein Loblied auf François Rude angestimmt würde. Wer diesem Bombasten derartig begeisterte Worte widmet, wie dies der

Verfasser auf Seite 73 f. tut, hat nicht das Recht, über den weit größeren Carpeaux geringschätzig zu urteilen und seine Tanzgruppe an der Pariser Oper mit den Worten abzutun: „Diese übertriebenen Gesten, gestikulierenden Arme und Beine, widerstreben der festen Gebundenheit in Stein. Ja, wenn die Steine tanzen könnten!" — Ich meine, wer vor dieser Gruppe nicht spürt, daß unter Umständen auch die Steine tanzen können, wenn nur wirklich ein Orpheus kommt, der sie zu bewegen weiß — dem ist nicht zu helfen.

Am schlimmsten kommt Rodin weg, dessen Kunst dem Verfasser völlig ein Buch mit sieben Siegeln geblieben zu sein scheint, obgleich der Künstler doch nicht erst im Jahre 1907 an die Öffentlichkeit getreten ist. Was er über ihn schreibt, könnte aus der Feder des Licentiaten Bohn stammen: „Dem einen ist das Weib die hohe hehre Göttin auf dem Altar seiner Kunst, dem andern eine Phryne, die ihm ihre Reize preisgibt. Der Marmor wird nur dazu gebraucht, um die Reize des blühenden Fleisches zu verherrlichen. Das Interesse an der Wiedergabe animalischen Lebens läßt den Künstler oft die Aufgaben seiner Kunst in den geschmacklosesten Dingen suchen." Und dann in gesperrtem Drucke das endgiltige Verdammungsurteil: „Unter dem dominierenden Einfluß des weiblichen Aktes ist die französische Plastik selbst feminin geworden." Nach diesen sittenstrengen Worten ist man dann sehr überrascht, zu lesen, daß für den Verfasser der Hauptreiz der Kuß-Gruppe Rodins im Luxembourg auf dem Kontrast des rauhen männlichen Körpers mit der „molligen Weichheit" des weiblichen beruht.

Dem Eingeweihten schaden solche Sätze nichts; dagegen bleibt zu bedenken, daß sie von Tausenden von Uneingeweihten gelesen werden, die zu dem Büchlein greifen, schon deswegen, weil es in einer Sammlung erschienen ist, die sich auf andern Wissensgebieten die größten Verdienste um Verbreitung der Bildung in den weitesten Kreisen unseres Volkes erworben hat. Grade weil wir in Deutschland auf dem Arbeitsgebiet der Erziehung zum künstlerischen Sehen noch keineswegs Ursache haben, die Hände in den Schoß zu legen, sondern weil jeder Tag uns lehrt, wieviel hier noch zu tun ist, muß mit solchen auf einen unbegrenzten Leserkreis berechneten Publikationen weit strenger ins Gericht gegangen werden, als mit irgend einer minderwertigen fachwissenschaftlichen Arbeit, deren Mängel sich nur an dem Autor selber rächen. Es ist bekannt genug, welches Unheil die in der gleichen Sammlung erschienenen Bändchen über die Geschichte der Malerei aus der Feder eines geistreichen, aber leider grade bei dem Laienpublikum allzubeliebten kunsthistorischen Feuilletonisten anrichten. Die ungeübten Augen, die durch dieses Feuerwerk einmal geblendet sind, lernen nie wieder sehen. Heilmeyers Buch über Plastik ist weniger gefährlich, zumal es über technisch sehr gut gelungene Abbildungen und eine Einleitung verfügt, die auf der Grundlage des „Problems der Form" einige allgemeine Gesichtspunkte und Betrachtungen über die Entstehung plastischer Kunstwerke überhaupt bietet. Bei den Neuauflagen, die bei den Göschenbändchen sich sehr schnell zu folgen pflegen, wäre es daher zu empfehlen, wenn der Verfasser nach einer stillen Einkehr seine Arbeit einer gründlichen Durchsicht unterzöge und mit Ausmerzung seiner allzu persönlich gefärbten Urteile sich darauf beschränkte, die im Bilder-Apparat abgebildeten Kunstwerke nach historischen oder stilistischen Gesichtspunkten zu ordnen und jedes Blatt einzeln seinem künstlerischen Gehalt nach seinem Publikum zu erklären. Nur auf diese Weise können wirkliche Resultate erzielt werden.

Edmund Hildebrandt.

Georg Graf **Vitzthum**, die Pariser Miniaturmalerei (von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa). 8°. IX u. 244 S. 50 Tafeln in Lichtdruck. Preis M. 18.—. 1907. Verlag von Quelle u. Meyer in Leipzig.

Die Erzeugnisse der französischen Miniaturmalerei von 1250 bis 1320 erscheinen dem ersten Blick so gleichartig, daß er eine Wandlung der Formen innerhalb dieser siebzig Jahre kaum wahrnehmen kann. Man hat deshalb lange Zeit die ganze Gruppe als eine in sich geschlossene Einheit aufgefaßt; Paris hat man (wegen der vielen urkundlich genannten Buchmaler) als das Zentrum angesehen, von dem alles übrige mehr oder weniger abhängig war. Erst Haseloff hat vor kurzem (im 2. Bande von Michels Histoire de l'Art 1906) begonnen, die Masse der wichtigsten Handschriften in Gruppen zu trennen, insbesondere hat er auf die wechselseitigen Beziehungen der nordfranzösischen und englischen Miniaturmalerei zuerst hingewiesen.

Die vorliegende Arbeit, deren Grundlagen vor dem Erscheinen der Haseloffschen Untersuchungen bereits feststanden, geht, wenn sie gleich im Großen zu gleichen Resultaten, wie Haseloff, kommt, im Einzelnen doch weit da-

rüber hinaus. Die Einleitung bilden die beiden Gruppen der Pariser Handschriften aus der Zeit des hl. Ludwig, um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Die erste ist die des berühmten Ludwigspsalters (1253—70). Die zweite, ausgehend von der Vie de Histoire de St. Denis von 1250, gruppiert sich um die lateinischen Bibeln Wien-Oxford-Paris; ihr Stil ist in Nordfrankreich bis nach Belgien ausgebreitet, sein Ursprung wird gesucht in dem Zeichenstil des 12. Jahrhunderts, wie er z. B. an einer Reihe nordfranzösischer Glasfenster zu beobachten ist. Der Stil der Ludwigspsalter hingegen, deren monumentale Zeichnung und leuchtende Färbung als etwas ganz anderes und neues auftritt, wird aus dem englischen Miniaturenstil der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts abzuleiten versucht. Eine befriedigende Erklärung dieser wichtigsten Erscheinung der nordeuropäischen Malerei seit dem Untergang der spätromanischen Malerei wird allerdings auch hier nicht gegeben.

In dem folgenden Abschnitt: „Die Pariser Miniaturmalerei vom Tode des hl. Ludwig (1270) bis gegen 1300" wird eine Reihe der wichtigsten in Paris entstandenen Handschriften in ihrem Abhängigkeitsverhältnis voneinander untersucht: das an den Stil der Ludwigspsalter anknüpfende Nekrologium von St. Germain (1255—78); an dieses Atelier anschließend der Meliacen des Girard d'Amiens (1285—91) und die vielleicht in St. Denis gemalte Hs. Chroniques de St. Denis (Bibl. de Ste. Geneviève 782); als Produkt der Bestrebungen dieser beiden Gruppen die Evangiles de la Ste. Chapelle in London vom Ende des 13. Jahrhunderts (?), wobei Berührung mit der Elfenbeinplastik konstatiert wird. Diese letzte Werkstatt hängt zusammen mit Honoré, dem Maler des Breviariums für Philipp den Schönen von 1296. Die Schule Honorés wird weiterhin zusammengestellt; dann die Verbreitung des Pariser Stils in der Champagne an Hand der Buchmalereien in Châlons, Reims, Soissons, Laon usw. verfolgt. Endlich wird das Verhältnis der Pariser Ateliers zu England untersucht. Die Miniaturen Nordfrankreichs während dieser Zeit (die Gruppe des Roman de la Poire, an den sich zahlreiche weitverbreitete kleine Bibeln angliedern, die Gruppe des Liber Floridus des Lambert von St. Omer [1250—70], an den sich eine Gruppe von Corbie, Lille, Arras u. a. anlehnt, drittens eine Gruppe nach Arras zu lokalisierender Hss., im Mittelpunkt das Breviarium monasticum Arras 729) zeigen eine eigene, mit Paris nur lose zusammenhängende Formgebung. Ebenso werden in Belgien zwei Zentren, Gent-Brügge und Maestricht, angenommen, die ohne Verbindung mit Paris, teilweise mit England zusammengehangen haben. Von Belgien und England findet dann in den ersten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts eine Invasion in die nördlichen Provinzen Frankreichs statt (Somme le Roi; vie de Ste. Benoite im Berliner Kupferstichkabinet, ob mit Recht hierzu gezählt?).

Eine Gruppe in Amiens-Corbie gefertigter Handschriften wird aus dieser Mischung englischer, nordfranzösischer und belgischer Elemente erklärt; der Einfluß der Pariser Kunst wird also sehr beschränkt. In Paris war inzwischen die Tradition Honorés weiter gepflegt worden, ohne daß man zu neuen Gestaltungen gelangte. Im Anfang des 14. Jahrhunderts sehen wir eine leere dekorative Routine ausgebildet, die dann weite Verbreitung fand (Bibel des Arsenal von 1317; das König Philipp 1313 überreichte Liber de Dina et Calila). Pucelle endlich, der Maler der Bibel des Robert de Biliyng von 1327 und des Bréviaire de Belleville, soll in der letzteren Hs. auch an den englisch-belgischen Miniaturenstil anknüpfen, den ihm die Vie et Miracle de St. Denis von 1317 übermittelt habe, so daß selbst in Paris der englisch-belgische Stil die Überhand gewinnen würde.

In dem Schlußkapitel wird die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien untersucht. V. kommt zu dem Resultat, daß die kölnischen Handschriften vom Valkenberg-Graduale (1299) bis zum Missale von St. Cunibert in Darmstadt (1346) im wesentlichen von Belgien her beeinflußt sind, während die Wandmalerei (Kapelle von St. Andreas, Chorschranken des Domes um 1350), sowie die Tafelmalereien, die sich um das Berliner Diptychon gruppieren, starke Einwirkungen von England empfangen haben. Dieser englisch-kölnische Stil verbreitet sich zum Oberrhein, was bekundet wird z. B. durch die Tafel aus Bebenhausen in Stuttgart, durch große Partien der Freiburger Glasfenster und durch das Wandgemälde der Kreuzigung in der Sakristei des Konstanzer Münsters von 1348, das kürzlich von Gramm wieder besprochen worden ist.[1]) In einer Gruppe lothrin-

[1]) Josef Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. 8°. X u. 140 S. 20 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg 1905. Studien Heft 59. — Auf diese Arbeit sei im Vorübergehen hingewiesen. Der Hauptabschnitt befaßt sich allerdings mit späteren Werken, den Wandmalereien in der Nicolaikapelle des Münsters, etwa 1410—20 entstanden, die für die Entwicklung der oberrheinischen Malerei vor Witz-Moser-Multscher wichtig sind. — Die Kreuzigung von 1348 aber ist, wie Vitzthum ja auch bemerkt (s. o.), keineswegs ein Erzeugnis eigentümlicher oberrheinischer Malerei.

gischer Handschriften (Maaß-Eifel-Metz) wird endlich auch das Eindringen der englisch-belgischen Stilrichtung konstatiert. Die sehr verdienstvolle Arbeit hätte an Lesbarkeit gewonnen, wenn die Darstellung mehr herausgearbeitet, von dem beschreibenden Teil gesondert worden wäre. Die Aneinanderreihung der Handschriften ermüdet, zumal es sich um ein gleichförmiges Material handelt.

Hermann Schmitz (Berlin).

8

Paul **Vitry** et Gaston **Brière**. L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux. Paris. D. A. Longuet. 1908.

Ein guter Führer für die Abteikirche und ihren zahlreichen Gräberschatz. Keine erschöpfende Monographie, aber ein kurzer, klar charakterisierender Abriß, der über die kunsthistorisch wichtigen Verhältnisse der Architektur und Plastik von Saint-Denis sach- und fachgemäß orientiert. Auch die bibliographischen Hinweise sind ergiebig genug, um in das tiefere Studium der Fragen einzuführen. Doch hätten wir gerade von den beiden Autoren, die das Feld der mittelalterlichen Plastik beherrschen, auch über die stilgeschichtlichen Beziehungen der Skulpturen eine freigiebigere Auskunft gern entgegengenommen.

Artur Weese.

8

L'œuvre de J. S. B. Chardin et de J. H. Fragonard. 213 Reproduktionen. Einleitung von Armand Dayot, Bemerkungen von Léandre Vaillat. Herausgeben von F. Gittier, Paris. Preis 32 Mk. gr. 4°.

Der Wert dieses Werkes liegt in den geradezu mustergültigen Reproduktionen, die ein fast vollständiges Bild von dem Schaffen der beiden graziösen Rokokomeister geben. Die im vorigen Jahre von Armand Dayot bei Georges Petit organisierte Chardin-Fragonard Ausstellung, vereinigte die Mehrzahl der hier wieder abgebildeten Werke. Einleitung und Anmerkungen sind ein nützlicher Kommentar, ohne neues zu bieten, dagegen sieht man mit Vergnügen, wie bei den Reproduktionen, Heliogravüren wie Netzdrucken, mit größter Sorgfalt verfahren wurde und so auch aus dem Netzdruck unglaubliche Feinheiten herausgeholt wurden. Neben den Ölbildern sind auch Handzeichnungen und Miniaturen eingehend berücksichtigt, was besonders für Fragonard wichtig ist, der gerade in den Zeichnungen sein Intimstes gegeben hat. Dies Werk gibt allen Freunden des französischen Rokoko zum ersten Male in handlicher und leicht zugänglicher Form einen Schatz von Schönheit und zarter Grazie, auch für den Kulturhistoriker gibt es eine Fülle von Anregungen; es ist ein Vergnügen, dieses Buch zur Seite, das Werk der Goncourts über die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal durchzulesen. „Chardin und Fragonard“ werden auch in Deutschland schnell zahlreiche Freunde gewinnen. R. A. M.

8

Karl Justi, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. I. Band. Mit 85 Abbildungen. Berlin, Grote.

Soviel in den letzten Jahrzehnten auch zur kunstgeschichtlichen Durchforschung Spaniens getan ist, es hat sich alle Arbeit immer nur auf einzelne Persönlichkeiten oder Gruppen erstreckt und auch wohl nur erstrecken können. Das große Monumentalwerk der spanischen Kunstgeschichte überhaupt, auch nur das einer einzelnen größeren Periode, fehlt noch; Begonnenes ist Bruchstück geblieben, so vor allem die Versuche, die Architekturgeschichte des Landes durch die Darstellung seiner Denkmäler in großem Maßstabe aufzubauen; daß die neuesten monumentos arquitectonicos es viel weiter bringen werden, ist kaum wahrscheinlich.

So wäre auch wohl alles bisher geleistete fast mit dem Ausdruck Miscellaneen zu bezeichnen, und Justi, zurzeit wohl der Einzige, der sich eines irgendwie zusammenfassenden Werkes unterfangen dürfte, hat sicher wohl bewußt in dem vorliegenden Buche seine wichtigsten zerstreuten Aufsätze über einzelne Persönlichkeiten der spanischen Kunstgeschichte vereinigt. Und sie geben in dieser Zusammenstellung doch etwas geschlosseneres, als man an sich erwarten könnte.

Vielleicht wird es noch lange so bleiben, daß Steinchen zu Steinchen und Quader zu Quader gehäuft wird, bis einst der Wissende kommt, der alles zusammenfügt zu geschlossenem Bau. Schade ist es, daß gerade Justi nicht den Versuch machen zu wollen scheint, wenigstens in kleinerem Umfange ein Gesamtbild — oder ein größeres Stück des Gesamtbildes — zu geben.

Wie sehr er der Mann dazu wäre, beweisen die hier zu vereinigenden 24 Aufsätze, von denen er nun im 1. Band 11, bereits fast die Hälfte, gibt. Und zwar diejenigen, die die Zeit etwa von 1450—1550 umfassen, hier und da die Grenzen überspringend. —

Ich muß gestehen, daß es mir immer aufs neue erstaunlich ist, nicht nur was Justi alles

weiß, wie er die verschollensten Künstler bis zur vollständigsten Greifbarkeit wieder ausgräbt, sondern auch, was er alles sieht und mit welcher Sicherheit er sich durch die scheinbar oft pfadlose Urwaldwildnis der spanischen Kunst hindurchzufinden versteht.

Und dann sind auch diese scheinbar zufällig entstandenen Einzelaufsätze in ihrer Zusammenfügung eine unschätzbare Gabe für den Freund spanischer Kunstgeschichte.

Spanischer Kunst selber kann man hier nicht recht sagen, denn es handeln diese 11 Aufsätze in der Hauptsache von den italienischen, flandrischen, deutschen Künstlern, die im Lande der Kastanien in der bezeichneten Zeitspanne tätig waren.

Und doch wieder ist es spezifisch spanische Kunst, insofern als tatsächlich kaum ein Land in jener künstlerisch so gewaltigen Zeit so sehr von ausländischen Malern und Bildhauern überflutet wurde, als Spanien, und anderseits kaum wieder ein Land so starken rückwirkenden Einfluß auf diese Fremden ausübte, so daß diese eingewanderte Kunst — mit wenigen Ausnahmen — sehr rasch spezifisch spanische Züge, jene eigentümliche halb düstere halb flammende tiefe Leidenschaftlichkeit, jenes Streben nach äußerster Steigerung des Ausdruckes, jene ans phantastisch Märchenhafte grenzende Stimmung annahm.

Merkwürdig genug ist es dabei, daß, nachdem noch im 15. Jahrhundert einige deutsche Baukünstler, die die wesensverwandte deutsche Spätgotik an spanische Kathedralen übertragen hatten, in der Malerei — und in der dazu gehörigen Altarschnitzerei — die flandrischen Künstler auf lange hinaus bestimmend wurden, während in der eigentlichen frühen Renaissancebildhauerei fast ausschließlich Italiener in Spanien wirkten.

Der Inhalt der einzelnen Aufsätze — die teils in den Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen und den Ztschr. f. bild. Kunst und für christl. Kunst erschienen, teils als Vorträge an das Licht traten, ist hierfür höchst bezeichnend. Die Kölnischen Meister an der Kathedrale zu Burgos, Altflandrische Malerei in Spanien, Die Lombarden in Sevilla, Torrigiano, usw. sind die sprechenden Titel einiger Hauptaufsätze. Zum ersten Kapitel möchte ich auf die in mancher Hinsicht bemerkbare innere Verwandtschaft des berühmten achteckigen Vierungsturmes zu Burgos, auch in seiner jetzigen Gestalt nach dem Wiederaufbau, mit dem achteckigen Rathausturm zu Köln hindeuten.

Es ist hier völlig untunlich auf den unendlich reichen Inhalt der Aufsätze etwas näher einzugehen, die ganz außerordentlich interessante Gegenstände behandeln. So sind des weiteren jene besonders bemerkenswert, die sich mit der Entwicklung der eigentlich spanischen Kunst beschäftigten, wie der über D. Pedro de Mendoza, den großen Kardinal von Spanien und seine Kunstschöpfungen. Sehr eingeleuchtet hat mir die Vermutung, das Grabmal dieses Kirchenfürsten stehe zu Andrea Sansovino in Beziehung. In der Tat möchten sich nicht viele derartige Werke finden, die so sehr an die Denkmäler des Genannten erinnern, wie das großartige Grabmal Mendozas in Toledo.

Freude macht es, daß Justi dem sonst nicht auftretenden spanischen Baumeister Pedro Machuca und seinem ausgezeichneten Palaste für Karl V. auf der Alhambra eingehende Behandlung widmet. Schade, daß Justi über diesen Mann nicht noch mehr hat ausfindig machen können. Für mich ist sein Werk von raffaelischer Art und Schönheit, und die allerlei Einzelheiten, die, wohl dem Maler angehörig, die technische Routine des eigentlichen Architekten vermissen lassen, erhöhen den Reiz des Ganzen durch pikanten Gegensatz zu der zunächst etwas akademischen Gesamterscheinung. Vielleicht ist dieser raffaelische Zug durch den von Justi ebenfalls herangezogenen Freund Raffaels Bald. Castiglione vermittelt. —

Freude hat es mir ferner gemacht, auch einen Aufsatz zu finden, der sich mit der Goldschmiedefamilie Arphe, insbesondere ihrem bekanntesten Sprossen Juan d' Arphe y Villafañe, beschäftigt. Grade diese über die Grenze der Gotik und Renaissance nach zwei Seiten hinüberragende Familie gibt uns ein treues Abbild jener Kunstbewegung, deren charakteristischsten Werke in der Baukunst man ja als plateresk — silberschmiedemäßig — bezeichnet. Und nicht minder interessant ist die Mitteilung, daß diese berühmteste aller spanischen Goldschmiedefamilien eine ursprünglich deutsche ist, daß der Stammvater Enrique d' Arphe am Beginn des 16. Jahrhunderts mit anderen Deutschen die nordische Art in dieser Kunst in Spanien einführte. Seine Custodie in Cordoba deutet freilich mehr auf Holland oder Flandern, als auf Deutschland als seine Lehrheimat. —

Kurz — es ist für jeden, der sich mit spanischer Kunst beschäftigt, eine Freude, das Justische Buch zur Hand zu nehmen; es enthält aber auch eine solche Fülle ernster wissenschaftlicher Arbeit und bedeutsamen Materials, daß dieser Band I eine der wichtigsten Vorarbeiten für die Geschichte der spanischen Renaissance bleiben wird.

Albrecht Haupt.

Jusepe Ribera (Lo Spagnoletto). Von August L. Mayer. Mit 59 Abbildungen in Lichtdruck auf 43 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. 1908.

Auf seine vielversprechende Doktordissertation hat der hochbegabte Verfasser in wenigen Monaten, leider viel zu rasch, einen fast zweihundert Seiten starken Band über den gleichen Gegenstand folgen lassen und sich mit der verschwenderischen Freigebigkeit der Jugend selbst um einen schönen wissenschaftlichen Erfolg betrogen. Glänzende Resultate ernstester Forschung verschwinden unter einem Spreuhaufen von Phrasen, und die stark vernachlässigte Form wetteifert mit falschen Vergleichen und unzutreffender Charakteristik. Das Beste an dem Buch ist die Monumenten-Kenntnis, aber sicherlich nicht das einzig Gute. Gleich der erste Satz: „Das größte Stiefkind der Kunstgeschichte ist die spanische Malerei" erregt Mißbehagen und Widerspruch. Wo bleibt Justis Velazquez? Die Ableitung von Riberas und auch Ribaltas Kunststil von Parma und Paul Veronese scheint mir nicht richtig, jedenfalls nicht erwiesen. Auch von „düsteren Valenzianern" dürfte man so allgemein wohl nicht sprechen. Wenn auch in den Augen der Modernen das Tenebroso als schwerwiegender Vorwurf gilt, so hat ein Meister des Kolorits wie Ribera nicht nötig, für den Pleinairismus gerettet zu werden. An der Hand der Chronologie zeigt uns der Verfasser den Weg dieser künstlerischen Entwickelung, ein breites Licht in die Neapolitanische Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts hineinwerfend. Sehr dankenswert sind auch die Tabellen am Schluß des Werkes. Ein Inhaltsverzeichnis werde ich wohl nicht allein vermissen. Über die flauen Lichtdrucke auf fingerdickem Papier weiß ich nichts Erfreuliches zu sagen. V. v. L.

8

Friedrich Perzynski: Vortrag über den japanischen Farbenholzschnitt, gehalten in der Bremer Kunsthalle am 14. Oktober 1907. Franz Leuwer, Bremen, 1908.

Okakuro Kakuzo: Moderne Probleme der Malerei. Vortrag, gehalten auf dem Kongreß von St. Louis, 1904. Verlag von Walter G. Mühlau, Kiel, 1907.

Beide Vorträge sind nur kurz. In dem ersten plaudert Perzynski in fein abgewogenen und schön gesetzten Worten über den japanischen Holzschnitt. Er will nichts Neues sagen, will weder dem, was er selbst in seinem kleinen Buche niedergelegt hat, noch den Forschungen Seidlitzens, Stranges, Tei-Sans, Kurths und Münsterbergs etwas hinzufügen. Er will nur einem größeren Publikum Interesse und Verständnis einflößen. Das wird er wohl erreicht haben. Hier und da fällt auch ein interessantes Wort. So nennt er das Ukioyoye „eine Heimatkunst par excellence". Man denke, was wir unter diesem Worte zu verstehen pflegen. Dasselbe sollen für Japan die Kunstschulen bedeuten, die sich fast ausschließlich mit der Frau, mit der Courtisane, mit der Geisha, mit dem Schauspieler beschäftigen. Oder er charakterisiert das Neue der Hiroshigeschen Landschaftskunst mit folgenden Worten, die sich übrigens nicht ganz mit den wirklichen Verhältnissen decken möchten: „Hiroshige lockert die frisierte Natur der aristokratischen Malergilde zu einem lebendigen Sein auf, in dem die Elemente, statt zu deklamieren, mit Donnerworten sprechen."

Im allgemeinen scheint mir Perzynski den japanischen Holzschnitt zu hoch zu werten und vieles als Errungenschaft des Ukiyoye hinzustellen, was eine frühere Zeit und andere Schulen schufen.

Ganz besonders schön ist die Ausstattung — der Druck, das Format, das Papier, die Raumverteilung — die nach Angabe von Alfred Walther von Heymel hergestellt wurde.

Der zweite Vortrag wurde von einem Japaner auf dem Kongreß von St. Louis im Jahre 1904 in englischer Sprache gehalten, von Okakuro Kakuzo, dem Vizepräsidenten der Gesellschaft japanischer Maler. Es kann gar nicht genug betont werden, wie wichtig es für uns ist, Worte von gelehrten und feinsinnigen Japanern über ihre Kunst zu hören. Immer wieder müssen die Japanologen und die sprachenkundigen Japaner darauf hingewiesen werden, wichtige Arbeiten zur Kunst aus allen Zeiten zu übersetzen. Denn der europäische und amerikanische Kunsthistoriker wird wohl nur in den seltensten Fällen die Zeit finden, Werke seines Faches in japanischer Sprache wirklich durchzuarbeiten. Er kann zufrieden sein, wenn er die japanische Umgangssprache so weit beherrscht, daß er sich im Lande selbst zurechtfindet, und die japanische Schrift mit 1500 Buchstaben, um einen leichten Zeitungsartikel zu verstehen. Aber auch noch die völlig andere Schriftsprache und 10000 Charaktere zum Lesen eines wissenschaftlichen Buches in sich aufzunehmen, das ist von ihm kaum zu verlangen.

Auch der kurze Vortrag Kakuzos gibt uns lehrreiche Aufklärungen über die japanische Denkweise im allgemeinen, wie über die japa-

nische Kunstauffassung. Die Art der Diktion ist ganz europäisch, sie unterscheidet sich in nichts von typischen europäischen Kongreßreden. Das ist schon interessant genug. Der Verfasser ist sehr selbstbewußt und völlig durchdrungen von der Überzeugung, daß die japanische Kunst der europäischen ebenbürtig ist. Er ist sehr feinsinnig und kenntnisreich. Er zeigt in jedem Wort eine hohe Auffassung der Kunst und ein tiefes Eingehen auf ihre Probleme.

Kakuzo betrachtet die Probleme der Malerei von zwei Gesichtspunkten aus. Von einem subjektiven, der sich mit dem Verhältnis des Malers selbst zur Kunst, und von einem objektiven, der sich mit dem Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft beschäftigt. Für beide Gesichtspunkte seien ganz besonders prägnante Sätze zusammengestellt. Zur subjektiven Seite: „Der Fortschritt von den symbolischen Umrissen der früheren Naramaler zu der konzentrierten Tiefe und Kraft der schwarzen Tuschpoesie des 15. Jahrhunderts, das ist ein Kontrast, der das eine und das andre gänzlich verschieden erscheinen läßt. Und doch ist alle Pein und alles Glück der Späteren ganz in gleicher Weise auch von den primitiven Künstlern empfunden worden." Gemeint ist die Entwicklung von der hieratischen buddhistischen Kunst seit dem 8. Jahrhundert zu den chinesisch beeinflußten Schulen der Ashikagaperiode. „Hat nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Malerei das Streben gezeigt, der Natur treu zu sein?" Aber „wir müssen bedenken, daß, was uns in der archaischen Malerei als Symbolik erscheint, jener Zeit als höchste Naturwahrheit galt". Ein für das Verständnis der japanischen Malerei hochwichtiger Satz. Immer haben sich die japanischen Maler um die Wirklichkeit bemüht. Schon alte Anekdoten erzählen, Mäuse wären so naturgetreu gemalt worden, daß sie Tempelpfeifer zu benagen begannen, oder Pferde, daß sie fortliefen. Durch solche Anekdoten darf man sich aber bei der Betrachtung der Bilder nicht beirren lassen. Naturwahrheit ist ein völlig relativer Begriff. Jede Zeit und jedes Volk hat eine andere entwickelt.

Nun der objektive Gesichtspunkt: Die östliche Kunst machte ähnliche Katastrophen durch wie die westliche. Die Eroberung Chinas durch die Mongolen unterbrach jäh die glänzendste Zeit chinesischer Malerei: die wunderbare Schwarzweißkunst der Sungdynastie (960 bis 1280), die Chinesen und Japanern erst eine „höhere Vorstellung von dem Wert der Linie und von der Behandlung von Licht und Luft gab". In Japan selbst richteten die Bürgerkriege der Ashikagaperiode (1333—1573) die blühende Yamato-Tosakunst mit ihren bunten, lebensprühenden Emakimonos und mit ihren vornehmen Porträtdarstellungen zugrunde.

Weiterhin behandelt der Verfasser das Verhältnis des Künstlers zur Religion, zu hochstehenden Mäcenen und zur Familie. Ein heiliges Sujet macht das Bild noch nicht zum Kunstwerk. „Die stereotypen Darstellungen christlicher und buddhistischer Sujets sind nicht nur eine Parodie auf die Religion, sondern eine Karikatur der Kunst selbst." Die Bilder, die der gewaltige Shogun Hideyoshi (1536—1598) für sein Schloß Momoyama malen ließ, sind nicht minder hohl, als „Vernets Gemälde für Versailles" oder die Statuen der Siegesallee. Die Tatsache, daß die alten japanischen Maler entweder einer Familie oder einem Kloster eng angehörten, gab ihnen Halt und eine großartige Tradition; so daß sie nicht, wie bei uns, oft Gefahr liefen, in fruchtlosen Versuchen sich zu zersplittern. Für Familie und Orden sind „Akademie und Institut nur armselige Surrogate."

Schließlich werden die modernen sozialen Bedingungen der Kunst in Japan und Europa besprochen. Der Verfasser nimmt kein Blatt vor den Mund. „Wir Orientalen fragen uns oft, ob Ihrer Gesellschaft überhaupt etwas an Kunst liegt. . . . . Lassen Sie sich durch meine Worte nicht beleidigen. Japan folgt mit Eifer Ihren Fußtapfen und lernt rasch, sich um die Kunst nicht zu kümmern. . . . . Im Augenblick droht der japanischen Malerei der völlige Untergang." Schuld daran sind die innere Revolution, die äußeren Kriege und „der Anprall westlicher Kunst auf unsere nationale Malerei". Unlösliche Konflikte. Es ist dem Japaner unmöglich, seinen alten Stil wirklich kraftvoll zu bewahren, da er europäische Kultur intensiv in sich aufgenommen hat. Aber auch die europäische Malart kann er sich nach jahrtausendlanger, ganz verschiedener Entwicklung seiner Kunst und Kultur nicht recht aneignen. Dazu kommt, daß das Land immer mehr industrialisiert, also immer kunstfremder wird. Wo liegt der Ausweg? Alles ist auf die Kraft des japanischen Volkes gestellt. Wird sie groß genug sein, um die neuen Gedanken innerlich verarbeiten zu können?

Das Schauspiel des Ringens der japanischen Kunst mit der europäischen wird noch gar nicht genug beachtet. Hier spielt sich vor unseren Augen eine Entwicklung ab, wie sie in der Weltkunstgeschichte schon vielemale vor sich gegangen sein muß. Der Kultur- und Kunsthistoriker wird aus der gegenwärtigen künstlerischen Not Japans reichste Lehren schöpfen können. William Cohn.

Richard Hamann. Der Impressionismus in Leben und Kunst. (Mit 16 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. Köln. M. Dumont-Schaubergsche Buchhandlung 1907.)

Richard Hamann, dem wir die feinfühlige Interpretation Rembrandt'scher Radierungen verdanken, tritt mit einem neuen großangelegten, aber vielleicht etwas zu eilig geschriebenen Werk an die Öffentlichkeit, in dem er eine weitgehende Analyse des impressionistischen Charakters der modernen Kultur gibt. Daß H. selbst schon in einer neuen Empfindungswelt lebt, die über den Impressionismus hinaus zu einer neuen Klassik strebt, erlaubt ihm, auf den Seelenzustand der Allgemeinheit schon aus der Vogelperspektive herabzuschauen. Das gibt dem Werk einen symptomatischen Charakter, der vielleicht das Wertvollste an diesem an Werten nicht armen Buch ist. Mit der Feststellung dieser Distanz ist schon gesagt, daß Hamann weniger eine liebevolle Interpretation, als vielmehr eine kalte verstandesklare Analyse des Impressionismus gibt, die oft geradezu wie eine ernüchterte Abrechnung mit einer überwundenen Entwicklungsstufe anmutet. Da wir eine liebevolle Interpretation in Karl Schefflers Liebermannbuch, das er zu einer verständnisinnigen Psychologie des Impressionismus erweiterte, schon besitzen, können wir uns unbesorgt dem Reiz der Hamann'schen Distanzstellung hingeben.

Mit dem Schlagwort Impressionismus ist für H. der spezifische Modus modernen Seelenlebens getroffen, der sich auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst in gleicher Weise äußert und mit dem von Lamprecht geprägten Begriff der „Reizsamkeit" identisch ist. Das Wesen des Impressionismus läßt sich nicht in einer kurzen Formel erschöpfen und es gibt keinen anderen Weg ihm nahezukommen, als allen Erscheinungsformen moderner Kultur nachzugehen und ihre gemeinsamen Grundzüge aufzuspüren. Denn was wir den Stil einer Zeit nennen, ist ein Phänomen von lückenlos organischem Zusammenhang, in dem jeder Teil den anderen bedingt und mit ihm in Wechselwirkung steht. Mit geschickten Fingern geht H. dieser organischen Verknüpftheit aller modernen Lebenserscheinungen nach und stellt sie unter eine einheitliche Beleuchtung, die zwar grell und aufdringlich ist und mit ihrer scharfen Schattengebung das unendlich differenzierte Clairobskur kulturhistorischen Geschehens zu einer mageren Schwarzweißzeichnung vergröbert — Nachteile, die jedes analytische Verfahren mit sich bringt — aber unsere kulturelle Selbsterkenntnis in einer Weise bereichert, daß wir sie um keinen Preis missen möchten. Schon allein das Vergnügen einen so erstaunlichen auf allen Gebieten beschlagenen, von einer überraschenden Belesenheit unterstützten Geist sich produzieren zu sehen, entschädigt für das leise Gefühl des Vergewaltigtwerdens, das wir dieser scharfen Sonde gegenüber unwillkürlich empfinden.

Das Schlagwort Impressionismus war bisher nur in der Malerei gebräuchlich. Daß dieses Charakteristikum moderner Malerei nun ohne Zwang auf das gesamte Kulturgeschehen der Zeit ausgedehnt werden kann, beweist, wie sehr die Malerei das gegebene Äußerungsmittel modernen Empfindens und damit die eigentliche Kunst unserer Tage ist. In klarer Erkenntnis dieses paradigmatischen Charakters der modernen Malerei widmet ihr H. das erste Kapitel seiner Analyse. Den entscheidenden Wesenszug des malerischen Impressionismus sieht H. in der Beschränkung der künstlerischen Wiedergabe auf das unmittelbare vom Auge aufgenommene und weitergeleitete Erlebnis. Alle Formandeutungen, die über die optische Wahrnehmbarkeit hinaus an Tastvorstellungen appellieren, alle Eindrücke, die der Ergänzung durch vorausliegende Erfahrungsmomente bedürfen, werden ausgeschaltet, jeder verknüpfenden und verarbeitenden geistigen Funktion wird der Boden entzogen. „Die Wirkung dessen zu steigern, was übrig bleibt, wenn man die intellektuellen Beziehungen ausschaltet, darin sieht der Impressionismus seine eigentümliche Schönheit." (S. 37.) Die aktive formgebende Zeichnung wird ersetzt durch eine formenauflösende malerische Gestaltung, die all ihre Kräfte aus der passiven Empfänglichkeit des Auges zieht. Meines Erachtens hätte H. hier, um einer mißverstehenden Auffassung Fernstehender vorzubeugen, an der Frage nicht vorübergehen dürfen, welche Modifikation die Synthese zwischen Natureindruck und Abstraktion, dieses Grundproblem jedes Stils, im Impressionismus gefunden hat. Denn die Tatsache, daß der Natureindruck durch das von jeder Trübung gereinigte Medium des Augenerlebnisses reproduziert wird, hätte höchstens einen verfeinerten und geläuterten Naturalismus geschaffen, erst die parallele Bewegung, daß die Mittel der künstlerischen Darstellung den letzten Rest von Dienstbarkeit dem darzustellenden Objekt gegenüber aufgaben und zum Selbstzweck wurden, machte aus diesem Naturalismus einen großen in sich notwendigen Stil. Indem das Objekt endgültig in dem höheren Leben der Darstellungsmittel oft bis zur Unerkenntlichkeit aufging, war eine Abstraktion, eine Symbolik des Dargestellten erreicht, die das Erleben des Kunstwerks in eine ganz andere Sphäre verlegte als das Erleben

des Natureindrucks. Die daraus resultierende innere Formengebundenheit des Impressionimus bei aller äußerlichen Formlosigkeit deutet H. nur flüchtig an: „Der Impressionismus ist nicht formlos im Sinne des Stillosen, des Nebeneinander unpassender Eindrücke, er steht vielmehr jenseits von Form und Formlosigkeit, er ist formenfrei, und aller Stil bezieht sich auf die Eindrucksfähigkeit und Harmonie der sinnlichen Eindrücke." (S. 37.)

Die unmittelbare Impression als das Gesetz künstlerischen Schaffens fordert auch den Beschauer zu einer einheitlichen Erfassung des Bildganzen auf. Das Tempo künstlerischen Genießens ist infolgedessen ein anderes geworden. Das Spazierengehen im Bild und sukzessive Einsammeln seiner Werte, wie die alte Kunst es bedingte, ist dem impressionistischen Kunstwerk gegenüber unangebracht. Anderseits ist durch die Zusammenpressung des Erlebnisses auf den momentanen Eindruck eine Differenzierung der Wiedergabe notwendig geworden, die mit den Mitteln der alten Kunst nicht mehr erreicht werden konnte. Wie der Pleinairismus sich zum Pointillismus steigerte und erst diese letzte Verfeinerung das nervöse Reizbedürfnis des modernen Auges befriedigte, das alle Sensationen des Wahrnehmbaren auskosten und die feinsten Lichtschwingungen miterleben will, bildet die weitere Station des von H. sehr anschaulich demonstrierten Prozesses. — Dieselbe psychische Disposition, die den malerischen Ausdrucksmitteln diese höchste Differenzierung abrang, mußte der plastischen Stilidee natürlich jeden Boden entziehen. Impressionismus und Plastik sind geborene Gegensätze. Wie aber auch hier das gigantische Außerungsbedürfnis des Genies alle entwicklungsgeschichtlichen Hemmungen durchbricht und eine Synthese des Unversöhnbaren schafft, die eben infolge dieser Hemmungen vielleicht die stärkste innere Dynamik von allen Dokumenten moderner Kunstäußerungen enthält, darüber sagt H. mit Hinweis auf Rodin die feinsten und treffendsten Worte. Nur scheint mir die Heranziehung der Hildebrandt'schen Theorie in diesem Zusammenhange nicht sehr glücklich. — Die Untersuchung des Impressionismus in der bildenden Kunst bildet nur einen kleinen Teil des Hamann'schen Buches; der Inhalt der anderen Kapitel, der dem Interessenkreis der „Monatshefte" ferner liegt, kann nur flüchtig angedeutet werden, muß aber um so dringender allen denen empfohlen werden, die über dem Fachstudium das Interesse für die großen Zusammenhänge aller künstlerischen Erscheinungen nicht verloren haben. Kritiklos wird man die geschickten Deduktionen Hamanns — denn er ist deduktiver als er sich gebärdet — gewiß nicht hinnehmen und oft wird man der Schärfe des Erfassens eine Innigkeit des Erfassens beigemischt wünschen, aber alle Einwendungen werden nicht das Erkenntlichkeitsgefühl zurückdrängen, das wir den reichen Anregungen dieses beweglichen und überlegenen Geistes schulden.

Knapp und klar ist das Kapitel über den Impressionismus in der Musik. Der Weg von der musikalischen Logik und „Intellektualität der Fuge" bis zur Unmitteibarkeit der Programmusik und bis zum Wagner'schen Gesamtkunstwerk ist in seiner entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit klar erfaßt. Doch darf man auch hier wie in den meisten anderen Kapiteln die Vorarbeit Lamprechts, die H. auch gebührend anerkennt, nicht vergessen. „Wie n der modernen Malerei Licht und Farbe, so ist das letzte Ziel der impressionistischen Musik Klang und Klangfarbe." (S. 62.) Wie dieses Ziel unter Verzicht auf alle musikalische Logik durch die raffinierte Ausgestaltung des unmittelbaren Klangeffektes, wie die gewünschte sinnliche Sensation des Klangbildes durch die heute so beliebten stimulierenden chromatischen Fortschreitungen, durch das interessante Rauhigkeitsmoment der Dissonanzen, durch nervöse Differenzierung der Instrumentation usw. gesteigert wird, demonstriert H. in einer auch für Laien überzeugenden Weise.

In der Literatur sind die impressionistischen Stilphänomene naturgemäß manigfaltiger und verwickelter. H. geht ihnen mit glücklichem Verständnis und unter Anführung vieler Beispiele nach. Wie bei den meisten Kapiteln hat man besonders hier den Wunsch, H. hätte statt dieser eiligen Deduktionen aus jedem Kapitel ein ganzes Buch gestaltet. Er wäre der berufene Geschichtsschreiber des Impressionismus geworden. So ahnt man allenthalben den schillernden Reichtum des Verfassers, kommt aber bei dem, was er gibt, nicht über den Eindruck einer gewissen Magerkeit hinweg.

Am interessantesten ist vielleicht das impressionistische Problem in der Philosophie unserer Tage. Wie in unserer psychischen Disposition der Ankergrund fehlt für die Plastik, die Fuge und das Drama, so fehlt er auch für die Philosophie, der eigentlichen Wirkungsstätte logischer Denkkraft. Der Drang nach Erfassen einer Einheit widersteht dem impressionistischen Geiste, der an sich unsystematisch und unphilosophisch ist. So ist denn unsere heutige Philosopbie nur „ein resignierender Verzicht auf Philosophie". (S. 112.) Trotzdem ist der vorhandene Überschuß an philosophischer Kraft

dazu verwendet worden „die Verfassung des Impressionismus in Begriffe zu bringen, das impressionistische Weltbild philosophisch zu rechtfertigen, d. h. den Wert und die Existenz des Unlogischen logisch zu begründen". (S. 112.) Die Namen Dilthey, Mach, Rickert und Simmel spielen in diesem Zusammenhange eine große Rolle. Hettner sagt einmal von der Landschaftsmalerei, daß erst eine Weltanschauung, die einen Spinoza möglich machte, den Lebenskeim zu diesem Kunstzweig in sich getragen habe. Denselben innigen Zusammenhang möchte ich zwischen dem Psychologismus, diesem letzten Ausläufer der Erkenntniskritik und dem malerischen Impressionismus behaupten.

Ein weiteres Kapitel des Hamann'schen Buches betitelt sich „Ethik und Formen des Lebens im Impressionismus" und behandelt in buntem Durcheinander die verschiedensten äußeren und inneren Probleme der modernen Gesellschaft. Dann erst wird nach den eigentlichen Entstehungs- und Daseinsbedingungen des Impressionismus gefragt. Großstadt, Handel und Geldwirtschaft nennt H. die entscheidenden soziologischen Voraussetzungen. Die hieran anknüpfende Definition des Impressionismus als spezifischen Altersstils leitet zu dem vielleicht wertvollsten Kapitel des Buches über, in dem H. das innige Verwandtschaftsverhältnis aufhellt, in dem die Altersstile Rembrandt's Goethes und Beethovens zueinander stehen. Hier sind Zusammenhänge aufgedeckt, die unserer Kenntnis dieser drei Größten erst die letzte und tiefste Weihe geben und zu deren Erfassen erst unsere Generation berufen war. Der Schluß des Buches geht in historischer Betrachtung den impressionistischen Erscheinungsformen nach, wie sie auch in der Vergangenheit als Symptome kultureller Niedergangsepochen auftraten. In einer kulturpsychologischen Skizzierung des Hellenismus, der römischen Kaiserzeit, des Rokoko und der Romantik, dieser Spätkulturen, breitet H. noch einmal den ganzen Reichtum seiner Kenntnisse und seiner Belesenheit aus und überschüttet uns mit den mannigfaltigsten Anregungen.

In einer ausblicksreichen Schlußbemerkung kommt dann endlich die heutige Zeitstimmung, die in ihren feinsten Vertretern den Impressionismus schon als überlebte Erscheinung empfindet, deutlich zum Ausdruck und wen es drängt, im Nebel kommender Kulturmöglichkeiten schon Linien und verschwommene Umrisse zu entdecken, dem sei dieses Kapitel besonders empfohlen. Die Untertöne, die im ganzen Buch leise mitklingen, werden hier klar und vernehmbar. Das Schlußwort gibt die entscheidende Perspektive. Der Impressionismus kannte keinen schöneren Schlachtruf als „Mehr Goethe". Die Hamann'sche Abrechnung mit dem Impressionismus, die vielleicht dieselbe sensationelle Wirkung ausüben wird wie vor Jahrzehnten die Abrechnung des Rembrandtdeutschen mit seiner Zeit, schließt mit den Worten „Mehr Hegel".

W. Worringer.

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

(I. Art ancien. Old art.)

1. Altertum.

(Antiquité. Antiquity.)

a. Ägypten und Vorderasien.

Die vorjährigen deutschen Ausgrabungen in Ägypten. (L. Borchardt. Klio, 1.)

La statuaire égyptienne. (G. Mospero. Journ. d. Savants, 1.)

Figurine égyptienne en bois au Musée de Liverpool. (J. Capart. Rev. Archéol. 10.)

Oud-egyptisch viechtwerk. (E. S. van Reesema, Onze kunst, 3.)

Un portrait de la Reine Tiyi. (J. Capart. Bull. d. Mus. Roy. à Bruxelles, 1.)

Les portraits d'Antinoë. (A. Gayet. Gaz. d. beaux-arts, 608.)

La stèle de la fille de Chéops. (G. Daressy.) — Stèle funéraire d'un taureau d'Hermonthis. (G. Daressy. Rec. d. trav. rel. à l'archéol. égypt. et assyr. 1—2.)

Bericht Prof. Koldeweys aus Babylon, Bericht W. Andreaes aus Assur. (Mitteil. d. deutsch. Orient. Gesellsch., März.)

Die Palasttore Salmanassars II. von Balawat. (A. Billerbeck u. F. Delitzsch. Beiträge zur Assyriologie VI, 1.)

Die Kuppelgräber von Pantikapaion. (J. Durm. Jahresb. d. Österr. Archäol. Instit., 2.)

b. Griechenland.

Monthly. Sample illustrations from records of the past. Washington (1908).

Zur Einführung in d. griechische Kunst. (A. d. Nachlaß A. Furtwänglers. Deutsche Rdschau, 5 u. 6.)

Die Sammlung Arndt in d. Münchn. Glyptothek. (M. Maas. Kunstchronik, 14.)

Les Artistes animaliers. (O. Théatès. Musée, 1.)

La Statuaire grecque et les Médailles antiques. (J. de Foville. Musée, 1.)

Ein weiblicher Kopf aus der Zeit des Phidias. (B. Schröder. Museum, 4.)

Nyare forskningar i den äldre grekiska skulpturens historia. (Aug. Hahr: Nordisk Tidskrift 1908, H. 1. Mit 12 Abb.)

Gli scavi italiani in Creta. G. Karo. Bollett. d'arte, 1.)

Une vase funéraire du style de Dipylon. (J. de Mot, Bull. d. Mus. Roy. à Bruxelles, 2.)

Vorläufiger Bericht über die Grabungen in Ephesos 1905/6. (R. Heberdey, Jahresb. d. Österr. Archäol. Instit., 2.)

Akropolis i den nyaste forskningens ljus Två rekonstruktionsplaner af Wilh. Dörpfeld. (Hjalm. Öhman: Finsk Tidskrift, Helsingfors. Febr.) Mit 2 Plänen.

Die Ausgrabungen in Pergamon. (Hermann. Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.)

Zu Aristonidas. (W. Klein. Jahresber. d. Österr. Archäol. Inst., 2.)

Nochmals Pythokles. (E. Löwy. Jahresb. d. Österr. Archäol. Instit., 2.)

Marsyas. (K. Hadaczek. Jahresb. d. Österr. Arch. Instit., 2.)

A greek statue from Trentham. (C. H. Smith. Burl. Magaz., 60.)

c. Rom.

Domaszewski, Alfr. v.: Die Anlage der Limeskastelle. (31 S. m. Fig.) gr. 8°. Heidelberg. C. Winter, Verl. 08. —.80.

The Aqueducts of ancient Rome, IV. (Ashby. Builder, 3391—3395.)

Zur Ara Pacis Augustae. (J. Sieveking. Jahresb. d. Österr. Archäol. Instit., 2.)

Der Palast d. Flavier a. d. Palatin in Rom. (J. Bühlmann. Ztschr. f. Gesch. d. Arch., 5.)

Past Excavations at Herculaneum. (E. Backer. Cassical Review, 1.)

Recent Excavations at Pevensey. (L. Salzmann. Antiquary, 2.)

Excavaciones de Numancia. (Forts.) (J. R. Mélida. Revista de archivos, biblioth. y museos, Sept.—Oct. 07).

2. Vorgeschichte. Ethnographie.

(Histoire primitive. Ethnographie.)

(Prehistory. Ethnography.)

Schlemm, Julie: Wörterbuch zur Vorgeschichte. Ein Hilfsmittel beim Studium vorgeschichtl. Altertümer von der paläolith. Zeit bis zum Anfange der provinzial-röm. Kultur. Mit nahezu 2000 Abb. (XVI, 689 S.) Lex-8°. Berlin, D. Reimer, 08. Geb. in Halbfrz. 20.—.

Mayen in der Eifel. Eine neolithische Stadt. (H. Lehner. Röm.-germ. Korrespond. Bl. I, 1.)

Javanische Schattenbilder. (J. A. Loebèr jun. Werkkunst, 9.)

Töpferei der Eingeborenen. (F. Koch. Deutsche Kolonialztg., 6.)

Die Kunst in der Südsee. (H. Singer. Magdeb. Ztg., 24. 2.)

Aus d. Kgl. Museum f. Völkerkunde. (Ill. Nordd. Allg. Ztg., 12. III.)

Die malaiisch-hinterindische Sammlung Dr. Bruegels. (L. Schermann. Leipz. Ill. Ztg., 3375.)

3. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Old architecture.)

Niedzwiedzki, M. „Z przeszlosci Zolkwi." (Aus d. Vergangenheit d. Stadt Zolkiew, Galizien.) Lemberg 1908. 8°. 73 S. m. Abb. Kr. 4.—.

Bibliotheek, Nederlandsche, onder leiding van L. Simons. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. Kl. 8°. Per serie (20 à 22 nrs.) gecart. f 5.20; geb. f 7.50. Afz. nrs. f —.20; gecart. f —.30; geb. f —.40. Dubb. nrs. in één deel f —.40; gecart. f —.55; geb. f —.70.

— XXVIII—XXVIV. Voordrachten over bouwkunst: 1. Pek, J. E. van der: Over het begrip en het wezen der bouwkunst. (Blz. 1—63, m. 21 afb.) — 2. Kromhout Czn., W.: Mahomedaansche Kunst. (Blz. 64—123, m. 23 afb.) — 3. Leliman, Bwk. ingr. J. W. H.: Klassieke bouwkunst. (Blz. 124—183, m. 9 afb.) — 4. Cuypers, Jos.: Middeleeuwsche bouwkunst. (Blz. 184—216, m. 21 afb.) — 5. Weißman, A. W.: Renaissance. (Blz. 217—279, m. 25 afb.) — 6. Walenkamp Czn., H. J. M.: Over hedendaagsche en toekomstige bouwkunst. (Blz. 280—339, m. 20 afb.) — 7. Berlage Nzn., H. P.: Slotvoordracht. Samenvatting. (Blz. 340—394, m. 24 afb.)

Über älteste Sakristeien. (R. Haupt. Ztschr. f. Gesch. d. Arch., 5.)

Les maisons anciennes en Belgique. (L. Cloquet. Revue de l'art chrét., janv. 08.)

Mitteilungen zur Kunstgeschichte Gotlands im 13. und 14. Jahrhundert. (J. Roosval. Sitzungsbericht d. Kunstgesch. Gesellsch., 1.)

Norwegian peasant architecture. (W. Peters. Studio, 180.)

Den restaurerade storkyrkan. (Johnny Roosval: Svenska Dagbl. Nr. 65.)

Die Bedeutung d. Grafen Bartolomeo Rastrelli in d. Geschichte d. russischen Baukunst. (W. Kurbatoff, Sodtschij, Nr. 47. 07.)

Die Himmelfahrtskirche zu Sjewsk. (Popoff. Sammelbuch d. Kirchlich-Historisch-Archeologischen Gesellschaft zu Orel. Bd. II. 1907.)

3a. Deutschland.

Alte Baukunst

(Allemagne. — Germany.)

Ebhardt, Archit. Bodo: Deutsche Burgen. 10. Lfg. (S. 433—499 m. Abb.) Berlin, E. Wasmuth. 07. Kart. 12.50.

Hardegger, Aug.: Mariazell zu Wurmsbach. Hrsg. vom histor. Verein des Kantons St. Gallen. (63 S. m. Abb. u. 2 Taf.) St. Gallen. 08. 2.—.

Neujahrs-Blatt der Hilfsgesellschaft in Winterthur, hrsg. zum Besten der hiesigen Waisenanstalt. 1908. gr. 8°. Winterthur (M. Kieschke Nachf.). LXV. Isler, A.: Die Winterthurer Stadtkirche. (64 S.) 08. 2.—.

— der Stadtbibliothek Winterthur. 1908. Lex. 8°. Winterthur (M. Kieschke Nachf.). 243. Stück. Hauser, Dr. Kasp.: Das Augustiner Chorherrenstift Heiligenberg bei Winterthur (1225 bis 1525.) (80 S. m. 1 Taf.) 07. 2.50.

Schulz. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 94. Heft.

Schulz, Dr. Fr. Traug. Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg, ein Bauwerk des XII. Jahrh. Eine geschichtl. u. bauwissenschaftl. Untersuchung. Mit 12 Abb. (auf 8 Taf.). (58 S.)

Kleine Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte. [IV. Meister Lorenz, Erbauer der Kirche in Kilchberg.] (A. Gümbel, Repert. f. Kunstw., 1.)

Die äußere Gestalt d. Grabmals Theoderichs z. Ravenna u. d. german. Kunst. (A. Haupt. Ztschr. f. Gesch. d. Arch., 1 u. 2.)

Zwei romanische Zentralbauten. (G. Dehio. Ztschr. f. d. Gesch. d. Arch., 2.) [1. Wimpfen.)

Neues a. d. alten Ulm. (K. A. J. Frkf. Ztg., 16. III.)

Das Ulmer Münster. (L. Witte, Daheim, 24.)

Die Kirche von Großen-Linden in Hessen, ein Denkmal altchristlicher Baukunst. (K. Müller. Universum, 23.)

Schlösser des oberen Etschtals in Tirol. (K. Wolf. Universum 24.)

Der Schönhof und das Rathaus in Görlitz. (Rieß. Denkmalpfl., 4.)

Die Ruine in Markgraf-Neusiedl. (A. Doehler.)

Zur Baugeschichte d. Kaiserlichen Schlosses Purkersdorf. (A. Sitte. Monatsbl. d. Altert. Ver. Wien, 3.)

Über d. örtliche Lage d. ältesten Kirchen in Wien. (Fr. Kenner. Monatsbl. d. Altert. Ver. Wien, 2.)

Die Burg Gieselwerder. (F. Pfaff. Hessenland, 4, 5.)

Fischer von Erlach und das Palais Brenner in Wien. (Fr. Pollack. Österr. Rundsch., 6.)

Das Rathaus zu Lüneburg in der jetzigen Provinz Hannover. (Allgem. Bauztg., 1.)

3b. Frankreich.

Alte Baukunst

(France. France.)

Une promenade sous le chevet des églises St.-Aignan et St.-Euverte d'Orléans. (L. Maitre. Revue de l'art chrét., janv. 08.)

Le portail Nord de la cathédrale de Cahors. (P. Mayeur, eod.)

Early stained glass and romanesque architecture at Rheims. (C. Heatou. Burl. Magaz., 60.)

L'Abbaye du Moncel, étude archéologique. (E. Lefèvre-Pontalis. Bell. Monum. 5-6.)

L'église et la crypte de Saint-Hilaire-en-Lignières. (F. Oeshoulières. Bull. Monum. 5-6.)

L'église de Rousseloy [Oisé]. (R. Parmentier. Bell. Monum. 5-6.)

Le caveau central de la crypte de Saint-Denis. (E. Lefèvre-Pontalis. Bull. Monument. 5-6.)

Le mausolée de Lesdiguières et les dessins de la collection Bonnaire. (P. Denis, Bull. d. l. Soc. Archéol. Lorraine, 2.)

Rapport de M. E. Lefèvre-Pontalis sur un mémoire de Oct. Bobeau rel. aux influences architecturales de la basilique de Saint-Martin de Tours. (Bull. Arch. Paris, 1.)

Utländska arkitekturstudier: På fransk mark [Arras-Amiens-Rouen.] (Fr. Sundbärg: Svenska Dagbl. Nr. 58.)

Alte Baukunst

3i. Italien.
(Italie. Italy.)

Scott (Leader.) Filippo di Ser Brunellesco. Great Masters in Painting and Sculpture. Cr. 8vo. pp. 174. 3s 6d net. Bell.

Viterbo, d. Rothenburg Italiens. (H. Uhde-Bernays, Leipz. Ill. Ztg. 3371.)

L'arte negli Abruzzi. Porte delle chiese Marse. (L. Fiocca, L'Arte, 1.)

I portali di Ferrara nell'arte. (A. Droghetti, Arte e Storia, 3-4.)

Le origini dell'architettura Lombarda. (G. Mc. N. Rushforth. Nuova Antologia, 16, II.)

Monuments anciens: Rome. [Chabeuf über St. Peter.] (Revue de l'art chrét., janv. 08.)

Fr. Borromini als Restaurator. (M. Dvořák, Jahrb. d. K. K. Zentral-Komm., 3 u. 4, 1907.)

4. Alte Malerei.

(Peinture ancienne. Old painting.)

Galerien, die Europas. Gemälde alter Meister in farb. Wiedergabe. Neue Folge. Heft I.: St. Petersburg. Eremitage. Mit Text von James v. Schmidt (5 Dreifarbendrucke a. braun. Karton. Blattg. 37×27 m. 5 Textblättern.) — Leipzig, E. A. Seemann 1907. Subskr.-Preis 2.—; Einzel-Preis 3.—
Dyck, A. v., Lord Ph. Wharton (Nr 202).
Ostade, Js. v., Winterlandschaft (Nr 205). —
Raffael, Madonna della casa Alba (Nr 204).
Ruisdael, J, v., Der Sumpf (Nr 201).
Steen, Jan, Die Trinker (Nr 203).

Anciens tableaux. (L. P-r. Müvészet, 1.)

Alte Malerei

4a. Deutschland.
(Allemagne. Germany.)

Die Überreste alter Bemalungen an d. Fassaden d. Bauernhäuser in Tirol u. Vorarlberg. (J. Deininger. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., 1907, 3 u. 4.)

Verzeichn. d. in d. J. 1902-1906 in Österr. aufged. Wandmalereien. (P. Hauser. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., 1907, 3 u. 4.)

Malerischer Hausschmuck in Tiroler Dörfern. (L. Hornbach. Forsch. u. Mitt. z. Gesch. Tirols u. Vorarlbergs, 1.)

Die Wandgemälde in der Kirche von Brütten. (I. Rahn. Anz. f. schweiz. Altertumsk., 3.)

Ein Gemälde d. Meisters D. S. ?. (F. Riefel. Kunstchronik, 19.)

Zur Geschichte d. altösterreich. Malerei. (W. Suida, Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Ein neues Jugendbildnis A. Dürers. (A. Weber, Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Zu Dürers Anbetung d. Könige in Florenz. (G. Glück. Jahrb. d. Pr. Kunstsl., 2.)

Zu den Grünewaldstudien von Fr. Bock. (H. A. Schmid. Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Der Isenheiner Altar von Matthias Grünewald. (Th. Knorr. Rheinlande, 3.)

Ein Burgkmairbildnis v. H. Holbein d. A. (G. Habich. Monatsh. f. Kunstwiss., 1/2.)

Die Stuppacher Madonna Grünewalds. (K. Lange. Archiv f. christl., Kunst., 3.)

Der Wiener Maler Anton Maron, 1731-1808. (Fr. Noack. Österr. Rundsch., 5.)

Aus deutschen Künstlermemoiren d. 18. Jahrh. [I. Chr. v. Mannlich.] (Meyer. Fränk. Kurier, 23. II.)

4b. Italien.
(Italie. Italy.)

Alte Malerei

Halsey (Ethel). Gaudenzio Ferrari. (Great Masters in Painting and Sculpture, Cr. 8vo, pp. 164. 3s 6d net. Bell.

Konody (Paul G.). Raphael. Masterpieces in Colour. 4to, pp. 78, boards, 1s 6d net, Jack.

Campo Santo i Pisa och dess fresker. (Osv. Sirén: Svenska Dagbl. Nr. 40.)

Norditaliensk målarkonst. (Osvald Sirén: Svenska Dagbl. Nr 30.)

Lorenzo Lotto. (Ove Jörgensen: Tilskueren, März-Nr. Mit 4 Abb.)

The painters of North Italy. (R. E. Fry. Magaz., 60.)

La Nascita di Venere e la Primavera del Botticelli. (O. Marrai. Arte e Storia, 3-4.)

Botticelli Primavera. (M. Escherich. Repert. f. Kunstwiss. 1.)

Dipinti di Bernardino Parenzano nel Museo civico di Vicenza. (A. Mañoz. Bollett. d'arte, 1.)

Raphaël collaborateur du Pérugin à propos du baptême du Christ, du Musée de Rouen. (E. Durand-Gréville. Bull. d. Mus. de France, 1.)

Michelangelos Schlachtkarton. (W. Köhler, Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., 3 u. 4, 1907.)

Die angebl. Tiziangemälde in d. Residenz zu München. (O. Doering. Magdeb. Ztg. Beil. S. 75.)

Alte Malerei

4c. Niederlande.
(Pays-Bas. Netherlands.)

Sievers, Johs.: Monographien, kunstgeschichtliche, Lex. 8°. Lepizig, K. W. Hiersemann. IX. Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländ. Kunst im XVI. Jahrh. Mit 35 Abbildgn. auf 32 Lichtdr.-Taf. (147 S.) '08. Geb. in Leinw. 18.—.

Hans Memling in Brügge. (Th. Heuß. Christl. Kunstbl. 3.)

Le Fragment de Hugo van der Goes au Christ Church d'Oxford. (D. Durand-Gréville. Chron. d'arts, 3.)

Lucas de Heere et une de ses oeuvres inconnue. (L. de Maeterlinck. Staryje Gody I.)

The Decoration of the Palace of Westminster. [Gemälde von Rubens]. (L. Binyon. Saturday Rev., 14. III.)

Adriaen Brouwer et son évolution artistique [suite]. (F. Schmidt-Degener. Art. Flam. et Holland., 2.)

Dipinti di Antonio van Dijck e della sua scuola nel Museo nazionale di Palermo. (C. Matranga. Bollett. d'arte, 1.)

Beschreib. u. krit. Verzeichnis d. Werke d. hervorragendsten holländ. Maler d. XVII. Jahrh. von C. Hofstede de Groot. (A. Bredius. Repert. f. Kunstwiss. 1.)

Die Luftstimmungen Hollands und ihre Maler. (M. Grunewald, Konservat. Monatsschr., 6.)

Carel Fabritius u. Jan Vermeer. (Th. W. Voss. Ztg., 14. III.)

Aus d. Holland d. großen Maler. [Samml. Al. Tritsch.] (E. Schaeffer. Nordd. Allg. Ztg., 27. II.)

Rembrandt van Ryn. (I. Israels. Nord und Süd, 1, 2.)

Martin, W. Gerard Dou. Great Masters in Painting and Sculpture. Cr. 8vo. pp. 164. 3s 6d net. Bell.

Alte Malerei

4d. Spanien.
Espagne. Spain.

Calvert, Albert F.—Goya: An Account of his Life and Works. Illus. Cr. 8vo. pp. 226, and plates, 3s. 6d. net (The Spanish Series). Lane, Feb. 08.

Calvert, Albert F.—Murillo. Langham Series of Art Monographs 16mo. pp. 68. 1s 6d net; leather, 2s 6d net. Siegle, Hill.

Justi, Carl: Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens. (In 2 Bdn.) 1. Bd. (VII. 343 S. m. 85 Abbildgn. u. Bildnis.) Lex. 8°. Berlin, G. Grote '08. 10—; geb. 12.—

Monographien, Kunstgesch. Lex. 8°. Lpz. K. W. Hiersemann. X. Mayer, Aug. L.: Juseppe de Ribera (lo Spagnoletto). Mit 59 Abbildgn. in Lichtdr. auf 43 Taf. (196 S.) '08. Geb. in Leinw. 24.—

Zu den Hilanderas d. Velazquez. (C. Glaser. Monatsh. f. Kstwiss., 1—2.)

Diego Velazquez y su siglo. (C. Justi. Espagna moderna, 231.)

Los primitivos españoles. Los discipulos de Juan van Eyck en el reine de Aragon. (E. Bertaux. Españo moderna, 231).

Francisco Goya. (R. Muther. Die Zeit. 10. III.)

Eine Goya-Ausstellung in Wien. (L. Hevesi. Frkf. Ztg., 18. III.)

5. *Alte Plastik.*
Plastique ancienne. Old plastic.

The Monumental Brasses of Dorsetshire (W. de Prideaux. Journ. of the Brit. Archäol. Anoc., 4.)

Stephen H., medallist and painter. [Holländ. Künstler]. (G. F. Hill. Burl. Magazine, 60).

Destrée: Tapisseries et sculptures. Bruxelloises à l'exposition d'art ancien Bruxellois 1904. (Friedländer. Repert. f. Kunstw., 1.)

Los escultores Españoles en el siglo XVII. (E. Sentenach. Alhambra, 239).

De kungliga grafvårdarna i Strängnäs domkyrka. (Sig. Curman: Kult och Konst 1907, H. 4.) Mit 3 Abb. der Grabmäler Karls IX. u. der Prinzessin Isabella.

5a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Alte Plastik

Dehio, Prof. Geo., u. Gust. v. Bezold, Dir. DD.: Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. I. Serie. 4. Lfg. (20 Lichtdr.-Taf.) 50×33 cm. Berlin, E. Wasmuth ('08). 20.—

Leisching, Archit. Museums-Dir. Jul.: Figurale Holzplastik. Ausgewählt u. hrsg. 1. Bd. Wiener Privatbesitz. Dr. Albert Figdor, Eugen v. Miller zu Aichholz, Hans Schwarz, Graf Hanns Wilczek. Kirchliche u. profane Schnitzwerke. (70 Taf. m. VIII S. Text.) 42,5×32 cm. Wien, A. Schroll & Co. '08. In Mappe 50.—

Der Meister d. Kreuzigungsgruppe in Wechselburg. [Schluß]. (J. Bachem. Ztschr. f. christl. Kunst, 12).

Der Grabstein der Markgräfin Anna von Baden (A. v. Dachenhausen, Deutsch. Herold, 3.)

Kleine Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte. [I. Zwei ältere Rothen-

burger Meister. II. Eine Arbeit Riemenschneiders f. das Frauenkloster in Rothenburg. III. Bestallungsbrief Hanns Müllers als Werkmeister in Rothenburg.] (A. Gümbel, Repert. f. Kunstw., 1.)

Neuerworbene Reliefs u. Altäre der Abteil. d. christl. Bildwerke (in Berlin). (Vöge. Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunstsl., 6.)

Über d. Marienaltar in d. St. Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. (H. Börger. Ztchr. f. bild. Kunst, 6).

Konrad Meit u. d. Grabdenkmäler in Brou. (W. Vöge. Jahrb. d. Pr. Kunstsl., 2).

Das Grabdenkmal d. Grafen J. B. Verdenberg in d. Michaelerkirche in Wien. (E. Tietze-Conrat. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., 1907, 3 u. 4.)

Ein wiedergefundener Porzellanapostel von Kaendler. (R. Graul, Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.)

G. R. Donners Verhältnis z. ital. Kunst. (E. Tietze-Conrat. Jahrb. d. K. K. Zentralkommission, 3 u. 4, 1907.)

Alte Plastik

5b. Italien.
Italie. Italy.

Bode, Wilh.: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. 3—5. Lfg. (54 Lichtdr.-Taf. m. illustr. Text S. 17—44.) 48×41 cm. Berlin. B. Cassirer ('07). Subskr.-Pr. bar je 25 — (1. Bd. geb. in Leinw.: 145—.)

Un saggio della statuaria medioevale in legno (A. Rossi, Bollett. d'arte, 1.)

Ein Blick in d. Werkstatt Donatellos. (W. Bode, Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.)

Der Neapler Pferdekopf u. d. Reiterdenkmal f. König Alfons. (W. Rolfs. Jahrb. d. Pr. Kunstsl., 2.)

Burger: Francesco Laurana, eine Studie zur italienischen Quattrocentosculptur. (C. v. Fabricy. Repert. f. Kunstw., 1.)

Un tondo di Benedetto da Maiano (G. Poggi. Bollett d'arte, 1.)

Luca della Robbia. (H. Bethge. Hannov. Courier, 8. III.)

Der Plan von Michelangelos Medicigräbern. Forts. (A. Groner. Archiv f. christl. Kunst, 3.)

Vom David Michelangelos. (W. Bombe. Nordd. Allg. Ztg., 14. III.)

En Bog om Michelangelo [Rec. von Martha Drachmann Bentzon's Buch] (Vilh. Wanscher: Politiken Nr. 58.)

6. Alte Graphik und Buchmalerei.
Graphique ancienne et peinture des livres.
Old graphic and painting of books.

Kemmerich, Dr. Max: Ein unbekannter Codex der Vögeschen Malschule in Augsburg. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des X. u. XI. Jahrh. [Aus: „Altbayer. Monatsschr."] (S. 57—96 m. Abbildgn.) Lex. 8°. München. G. D. W. Callwey. 07. 2.—.

Leidinger. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex. 8°. Straßburg. J. H. E. Heitz. 95. Heft. Leidinger, Geo.: 40 Metallschnitte des XV. Jahrh. aus Münchener Privatbesitz. Hrsg. u. m. e. Einleitg. versehen. (48 S. m. 20 Taf.) 08. 8.—.

Molsdorf. Einblattdrucke des 15. Jahrh. Hrsg. v. Paul Heitz. 36,5×28 cm. Straßburg, J. H. E. Heitz. Molsdorf, Dr. Wilh.: Die niederländische Holzschnitt-Passion Delbecq-Schreiber. Mit 20 handkolor. Taf. u. 9 Abb. im Text. (19 S.) 08. nn 35.—

Thommen, Rud.: Schriftproben aus Basler Handschriften des XIV.—XVI. Jahrh. 2. verm. Aufl. (25 Lichtdr.-Taf.) 38×29,5 cm. Mit Text. (27 S.) Lex. 8°. Basel, Helbing & Lichtenhahn. 08. In Mappe 14.—.

Waldseemüller. Drucke u. Holzschnitte des XV. u. XVI. Jahrh. in getreuer Nachbildung. 8°. Straßburg. J. H. E. Heitz. XII. Waldseemüller, Mart. (Ilacomilus): Die Cosmographiae introductio, in Fksm.-Druck. Hrsg. m. e. Einleitg. von Fr. R. v. Wieser. (29, 103 S. m. 1 Taf.) 07. 10.—.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina u. and. Smlgn. Hrsg. v. J. Meder. Bd XII, Lfg. 4. (10 Lichtdr., Blattgr. 36,5×29.) Wien, Friedr. Schenk 1907. 3.—. — Boucher, Fr., Venus a. Wolken (Bud. Nat.-Gal.). — Crayer, Gasp. de, Studienkopf (Albertina). — Fijt, Jan, Jagdbeute (Wien, Gal. Liechtenstein). — Lionardo da V., Studienkopf (Albertina). — Manni, Giannicola, Gürtelspende (Albertina). — Santa Croce, Girol. da, Mariae Verkündigung (Albertina). — Unbek. Meister XV. Jh., Ritter, (Prag, Smlg. v. Lanna). — Unbek. Meister XVI. Jh., Rückseite einer Pisanello-Medaille (Prag, Smlg. v. Lanna). — Unbek. Meister um 1520, Mater Dolorosa (Stift Seitenstetten N.-Ö.). — Waterloo, Ant., Bei Nymwegen (Albertina).

Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett der K. Museen zu Berlin. Hrsg. v. d. Direktion. Lichtdr. d. Reichsdruckerei. Lief. XXI. (10 Tfn., Blattgr. 47×34.) Berlin, G. Grote 1907. — Beham, Hs. Seb., Mann m. Baumstamm. Farb. — Botticelli, S., Die Jünger u. d. Kan. Weib. — Bramantino, Studie z. Anbetung. — Laer, Pieter v., Röm. Künstlerkneipe. — Maes, Nik, Alte Frau. Farb. — Nieder!. Meister XV. Jahrh., Hirtin m. Wappen. — Pollajuolo, Ant. del, Männl. Akt. — Rubens, P. P., Portr. eines Geistl. — Rembrandt, Landschaft m. Kühen. — Sarto, Andrea del, Jugendl. Heil. (Studie).

Handzeichnungen alter Meister. Im Besitze d. Museum Wallraf-Richartz zu Köln a Rh. 25 Lichtdrucktafeln (Blattgr. 37,5×30) mit Text

(XII S.). Köln a/Rh., Wilh. Abels. 12.—. — Dürer, Albr., Studie z. Verm. d. h. Kath. — Guardi, Franc., Dogana di Mare u. S. Maria d. Sal. Venedig. — Ders., Insel u. S. Giorgo Maggiore, Venedig. — Lang, Hs. Kasp., Wappen. — Lindtmayer, Daniel, Opferung Isaaks. — Lionardo da V., Männl. Akte (Studien z. Anbetg. d. K., Uffizien). — Moucheron, Js. de, Arkad. Landschaft. — Peters, Ant. de, Entw. z. einem Firmenschild. — Ders., Gesellschaftsszene. — Ders., Ländliches Fest. — Ders., Volkstypen. 7 Szenen. — Ders., Weibl. Akt. — Raffael, Merkur u. Amoretten (Fresko-Stud. f. Villa Farnesina, Rom). — Schäufelin, Hs. Leonh., Der heil. Christophorus. — Ders., Der heil. Sebastian. — Sarto, Andr. del, 2 Gewand-Studien z. Madonna dell' Arpie. — Schön, Erh., Studien: Loth m. s. Töchtern. — Ders., Jud. u. Holofernes. — Ders., David u. Bathseba. — Ders., Caritas Romana. — Ders., Planeteu u. Tierkreisbilder. 2 Bl. — Stimmer, Tobias, Glasvisierung m. Bisch. Nik. v. Bari. — Umbr. Meister, Der auferstandene Christus (Studie). — Vaillant, W., Damenbildnis. — Weyden, R. v. d., Cosmas u. Damianus (Arzte a. d. Frkf. Mad. unt. d. Zelte).

Drawings from Old Masters in Christ Church, Oxford, Colvin (Sydney) Pt. 6, 63s. net.

Flugschriften a. d. ersten Jahren d. Reformation. (K. Schottenloher. Ztschr. f. Bücherfrde., 11.)

Ein Bibelmanuskript d. 13. Jahrh. (eod.)

Einige Worte über Danziger Kalender. (J. Weyssenhof, Tygodnik Ilustrowany No. 3.)

Die Ausgaben d. Wappenbuches v. Virgil Solis. (Frkf. Bücherfreund. Mitteil. a. d. Antiquariat v. J. Baer u. Co., V. Bd.)

An Alphabet by Hans Weiditz. (Campbell Dodgson. Burl. Magaz., 59.)

Die illustratoren d. „Beschlossen gart des rosenkranz mariae". (H. Vollmer Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Zum Holzschnittwerke Jörg Breu's d. A. (H. Röttinger. eod.)

Max Geisberg. Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. [Bespr.] (Friedländer, Repert. f. Kunst., 1.)

Beiträge z. Holzschnittwerk des Urs Graf. [Schluß.] (H. Koegler. Anz. f. schweiz. Altertumsk., 3.)

Sur Albert Durer. (G. G.-Toudouze. Musée, 1.)

[Dürer.] — Zwölf Blatt aus Dürers kleiner Passion. Hrsg. vom Leipziger Lehrerverein. Text v. Rud. Schulze. (13 Blatt m. IV S. Text.) gr. 8°. Leipzig, E. Haberland (08). —.30.

Künstlerische Besuchskarten. (G. E. Pazaurek. Mitteil. d. Württ. Kstgew.-Vereins Stuttg., 2.)

Eine unbekannte Originalzeichnung Goethes mit dem Wappen Zelters. (St. Kekulé v. Stradonitz. Deutsch. Herold, 2.)

Föreningen för grafisk konst. 1907 års blad. Fol. (40×30). 4 Taf. Bilaga: Teckningar i Nationalmuseum utgifna. Rembrandt. III. Redaktör: John Kruse. 18 Taf. u. 1 Textblatt. Stockholm (1907) Nordiska bokhandeln. Kr. 25.—.

Two landscape drawings by Rembrandt. (C. J. Holmes. Burl. Magaz., 60.)

Oude teekeningen in het Amsterdamsche Prentenkabinet. (W. Martin. Onze kunst, 3.)

Robinson, Stanford F. H. — Celtic Illuminative Art in the Gospel Books of Durrow, Lindisfarne and Kells. 4to. 42s net. Hodges, Figgis.

Manuscrits russes du XVIII. s., leurs miniatures et décoration. (E. O., La Toison D'Or, X. 07.)

7. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. Old art industry.

Ball, T. Stanley. Church Plate of the City of Chester. Illus. Imp. 8vo. pp. 174. 10s 6d net. Sherratt & H.

Blacker, J. F. The A B C of Collecting Old English China. Giving a short history of the English Factories, and showing how to apply Tests for Unmarked China before 1800. 8vo. pp. 150. 1s net.

Macquoid, Percy. A History of English Furniture. Vol. III—The Age of Mahogany. Folio. pp. 276. 42s net. Lawrence & B.

La mostra dell' ornamento femminile (1500 bis 1850). [Ausstellung alten Kunstgewerbes in Rom.] (P. d'Achiardi. L'arte, 1.)

La collection Georges Hoentschel. [Kunstgewerbe, 17. u. 18. Jh.] (G. Brière. L'art décoratif, 1.)

Curious Renaissance Carrings from an Old House in Derby. (G. Bailey. Antiquary, 3.)

L'écuelle de Thomas Germain an Musée de Louvre. (R. Koechlin. Bull. d. Mus. d. France, 1.)

Metallhumpen aus d. Zeit Peter I. in der Schatzkammer des Klosters zu Sjewsk. (Popoff, Sammelbuch d. Kirchlich-Historisch-Archäologischen Gesellschaft zu Orel, Bd. II. 1907.)

Quelques oeuvres d'art chez le prince A. S. Dolgorouky à St. Petersburg. (P. Weiner, Staryje Gody, 1.)

Ur det konstnärliga lergodsets historia (endast det europeiska; och antiken uteslutat). (Wilh. Berg. „Varia", Göteborg, Mars.) Mit 15 Abb.

Bondekunst. (Vortrag v. Archit. Johan Meyer auf Grund seiner Studienreise in Gransherred, Tinn u. Sauland. Mit zahlr. Zeichn. u. Photogr.: Teknisk Ugeblads Arkitektafd., Kristiania, 21 II.)

Die Kunst d. Elfenbeinschnitzerei. (Scherer. Mitteil. d. Württ. Kstgew.-Vereins, Stuttg., 2.)

The rose-and-crown hall mark of Norwich plate. (H. D. Ellis. Burl. Magaz., 60.)

Spanish mediaeval and Renaissance ironwork. (A. Vallance. Studio, 180.)

M. Geisberg. Die Prachtharnische des Goldschmieds Heinrich Cnoep aus Münster in W. (Bespr.) (E. v. Ubisch. Repert. f. Kunstw., 1.)

Die Glasgemälde in d. aargauischen Kirchen u. öffentlichen Gebäuden. (Anz. f. schweiz. Altertumsk., 3.)

Reste eines alten gemalten Glasfensters aus dem Königskloster. (A. Löw. Monatsbl. d. Altert.-Ver. Wien, 1.)

La tradition de la toile imprimée au Musée Galliéra. (H. Clousot. L'art et décoration, 2.)

La tradition de la toile imprimée en France. (H. Clouzon. L'art décoratif, 114.)

Brussels lace (Spitzen). (M. Jourdain. Connoisseur, 79.)

Les tapisseries de la première renaissance flamande au palais royal de Madrid. (L. C. Revue de l'art chrét, janv. 08.)

Osservazioni sull' inizio della ceramica Apula figurata. (P. Ducati.)

Tonschüssel aus Carnuntum. (J. Zingerle. Jahresb. d. Österr. Archäol. Instit., 2.)

Italian Majolika. (M. E. Steedmann. Connoisseur, 79.)

Doenges, Willy. Meißner Porzellan. Seine Geschichte u. künstler. Entwicklg. Mit 4 farb. Vollbildern, 16 Doppelton-Drucktaf., 2 Blautaf., 1 Brauntaf., 249 Abbildgn. im Text, 1 Fksm. u. 1 Markenabbildg. (XII, 305 S.) 8°. Berlin, Marquardt & Co. (08). 12.—: geb. in Leinw. 15.—.

Dedekam, Hans. Glasmaleriets esthetik og historie. Särtryk af „Norsk tidsskrift for haandvärk og industri" ved Kristiania kunstindustrimuseum. 19 S. Med Ill. Kristiania 1908, Cammermeyer in Komm. Kr. 1.—.

8. Orient, China, Japan.

L'Orient. La China. La Japon.
Orient. China. Japan.

Perzyński. Die Kunst. Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. R. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 63. u. 64. Bd. Perzyński, Frdr.: Korin u. seine Zeit. Mit 34 Vollbildern u. zahlr. in den Text gedruckten Abbild. (112 S.) (07.) Kart. 3,—; geb. in Ldr. 5.—.

Perzyński, Frdr.: Vortrag üb. den japanischen Farbenholzschnitt. (XV S.) Lex. 8°. Bremen, F. Leuwer 08.

Orient ou Byzanz. (L. Bréhier. Rev. Archéol., 10.)

Die Ausstellung orientalischer Keramik im Burlington Fine Arts Club zu London 1907. (Fr. Sarre. Repert. f. Kunstw., 1.)

Collection Michotte. (J. Bommer. Bull. d. Mus. Roy. à Bruxelles, 1.)

Altorientalische Teppiche. (R. Graul. Textile Kunst u. Industrie, 1.)

Die Sarkophage des ottomanischen Museums. (Gräfin P. Uwaroff, Arbeiten d. Moskauer Archeolog. Gesellsch. Bd. XXI. Heft 2.)

Das orientalische Italien. (J. Strzygowski, Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.).

Der Kiosk von Konia. (J. Strzygowski. Ztschr. f. Gesch. d. Arch., 1.)

Brussa (in Kleinasien). (Architekt C. Bergsten aul Schwedisch: Architekten X 19.) Mit Abb bes. von u. aus der Jéschil Djami u. Jéschil Turbé.

Makam Ali am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal d. 10. Jahrh. (F. Sarre. Jahrb. d. Pr. Kunstsl., 2.)

Altindische Tempelbauten auf der Insel Ceylon. (Fr. Woas. Baugew. Ztg., 17.)

Pforten und Pförtnerhäuschen an japanischen Wohnungsanlagen. (Fr. Woas. Baugew. Ztg., 21.)

Die arischen Grundlagen d. ostasiatischen Kultur. (W. Pastor. Tägl. Rdschau, 7. II.)

Utamaro (Besprech. v. Jul. Kurth.) (O. Fiske. Frkf. Ztg., 25, III.)

Das Sammeln japanischer Farbenholzschnitte. (A. Heymel. Süddeutsch. Monatsh., 4.)

Japanische Kunst im Mittelalter und Renaissance und ihre Entstehung unter westasiatischem Einfluß. (Münsterberg. Sitzungsber. d. kunstgesch. Gesellsch., 2.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. Modern art.

1. Städtebau and Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture.
Building of towns and horticulture.

Die geschichtliche Entwicklung d. Stadtplanes. (Mackowsky, Städtebau, 3.)

Der Bebauungsplan f. d. Altstadt Salzburg. (Schluß). (K. Hofmann, eod.)

Künstler und Ingenieur oder: Städtebaukunst 1496 und heute. (H. Tscharmann. Kunstwart, 12.)

Künstlerischer Straßenschmuck. (J. A. Lux, Werkkunst, 12.)

Die Kunst der Straße. (B. Rüttenauer. Ausstellung München 1908, Amtl. Mitteil., 4.)

Das Stadtbild Groß-Berlins. (D. dtsche Landhaus, 4.)

Die Gartenstadtbeweguns in Theorie u. Praxis. (Wehl. eod.)

Berliner Sorgen. (K. Mischke. D. dtsche. Landhaus, 2.)

Die projektierte Umgestaltung des Pariser Platzes in Berlin. (Baugew. Ztg., 22.)

Bremische Städtebaufragen. (E. Högg, Hohe Warte, 5.)

Der Garten als Wohnraum. (Dtsche Kst. u. Dekor., 6.)

Der architektonische Garten. (F. Lebisch. Erdgeist, 2.)

Vorgärten bezw. Straßenbild. (B. Hilse, Baugewerksztg., 8.

Gartenkünste. (W. v. Oettingen. Tag, 9. II.)

2. Neuere Baukunst.
Architecture moderne.

Komfort u. Bequemlichkeit im modernen Landhaus. (v. Reischach. D. dtsche Landhaus, 4. 5.)

Asthetik u. Praxis im Wohnhausbau. (Wehl. D. dtsche Landhaus, 3.)

Gegen bauliche Barbarei. (D. dtsche Landhaus, 2.)

Une maison moderne à Paris. (E. Uhry. L'Art décoratif, 114.)

The designs for the London County Hall. (Builder, 3392, 3393.)

Englische Arbeiterdörfer. III. Earlswick bei York. Wincobank bei Sheffield. (H. E. v. Berlepsch-Valendas. Kst. u. Ksthandwerk, 2.)

Amerikanisches Landhaus aus behauenen Feldsteinen. (E. G. Eckmann. D. dtsche. Landhaus, 3.)

Nordiska muséets byggnad. (Sig. Curman. Nordisk Tidskrift, utg. af Letterstedtska Fören., 1908, H, 1). Mit 23 Abb.

Architekt F. Meldahl †. (V. J. Mörk-Hansen. Architekten X 20. Illustr. m. Abb. seiner Bauten.)

— (Ungdomserindringer af Chr. V. Nielsen: Illustr. Tid. Nr 20.)

— (Archit. C. Brummer: Gads danske Magasin, März-Nr.)

Folketog Arkitekturen. (Vilh. Lorenzen: Politiken Nr 47.)

Kungliga dramatiska Teatern och deß konstnärliga Utsmyckning. (A. Lindegren. Ord och bild, 3.)

Die polnische Baukunst im Angesichte d. nationalen Kultur. (Z. Balicki, Przeglad Narodowy I.)

Album Moldo-valaque. [Rumänische Baukunst der ersten Hälfte des 19 Jahrh.] (A. Tzigara-Samurcaș. Convorbiri Liberare, 2.)

2a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Neuere Malerei

Neumeister, Prof. A.: Deutsche Konkurrenzen. XXII. Bd. (Mit Abbildgn.) Leipzig, Seemann & Co. Jedes Heft, Einzelpreis 1.80; Subskr.-Pr. m. Beiblatt: Konkurrenz-Nachrichten 1.25. 7. Heft. Nr 259. Rathaus f. Wiesdorf. (08.)

Scheurembrandt, Archit. Herm.: Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abbildgn.) Berlin, E. Wasmuth. 3. Entwürfe f. die Verbindungen der Schloßbrunn- u. Marktbrunn-Kolonnade m. der Mühlbrunn-Kolonnade in Karlsbad. (32 S.) 08.

Landhaus u. Villa. Unter Mitwirkg. führ. Männer hrsg. v. Emil Abigt. Einzelwohnhauskultur, Architektur, Wohnungskunst, Bau u. Einrichtg. des Eigenheims, Arbeiter-, Sommer- u. Ferienhäuser. Beilage: „Die Gartenstadt", Mitteilgn. üb. Wohnungsreform u. gemeinnütz. Bautätigkeit. 5. Jahrg. 1908. 24 Hefte. (1. Heft. 16 S. m. Abbildgn.) Wiesbaden. Westdeutsche Verlags-Gesellschaft. 12 —; einzelne Hefte — 75.

Architektur, neue. Eine Auswahl der beachtenswertesten Neubauten moderner Richtg. aus Deutschland u. Osterreich. VI. Serie. (60 Taf.) 45×34 cm. Wien, Wolfrum & Co. (08). In Mappe 40 —.

Von d. Ritterburg z. Landhaus. (W. Franz. D. dtsche Landhaus, 2.)

Schlingsträucher am Hause. (G. Lehnert. Werkkunst, 13.)

Ludwig Hoffmann, Berlins stadsarkitekt. (F. B. Wallberg: Svenska Dagbl. 23/II.) Mit Zeichn.

Paul Schultze-Naumburgs Bauten. (W. Bode-Weimar. Dekorat. Kst., 6.)

Das neue Gerichtsgebäude in Dresden. (L. Hohe Warte, 4.)

K. F. Schinkel. (eod.).

Der Architekt u. s. Werdegang. (O. Wagner. Hohe Warke, 4.)

Rückblick auf das Jahr 1907 08. (M. Creutz. Berlin, Architekturwelt, 12.)

Die Wohnhäuser von Albert Gessner. (M. Creutz. Berlin. Architekturwelt, 12.)

Die Pauluskirche in Darmstadt. (H. Rückert. Monatschr. f. Gottesdienst uud kirchl. Kunst, 1.)

Zeitgemäße Bedingungen f. d. Wettbewerb zur Erlangung von Vorentwürfen zu kirchlichen Gebäuden für d. St. Jakobigemeinde zu Braunschweig. (Koch. Christl. Kunstbl., 2, 3.)

Die Christuskirche in Karlsruhe. (Kühner. Christl. Kunstbl., 3.)

Neue Los von Rom-Kirchen in Österreich. (Fr. Hochstetter. Christl. Kunstbl., 2.)

Das Projekt von Peter Behrens zu einer evangelischen Kirche in Hagen i. W. (D. Koch. Christl. Kunstbl., 2.)

Das neue großherzogliche Hoftheater zu Weimar. (Deutsch. Bauztg., 22.)

Zirkus und Theater Schumann in Frankfurt a. M. (Deutsch. Bauztg., 23.)

Sankt Elisabeth-Kirche in Hildesheim. (Deutsche Bauztg, 24.)

Der Neubau des Zivilgerichts in Halle a. d. S. (K. Illert. Ztschr. f. Bauwesen, 1—3.)

Das neue Empfangsgebäude auf dem Hauptbahnhof in Wiesbaden. (Cornelius. Ztschr. f. Bauwesen, 1-3.)

Das neue Fernsprechamt in Hamburg (Zentralbl. d. Bauverwitg., 21.)

3. Neuere Malerei.

Peinture moderne. Modern Painting.

Temple, A. G. Modern Spanish Painting since the time of Goya. Limited Edn. 4to. pp. 150. 105s net. A. Fairbairns.

Zur Förderung der Monumentalmalerei. (Denkmalpfl., 4.)

Über Landschaftsmalerei. (A. Sisley. Kst. u. Kstler., 6.)

Eastman Johnson, American genrepainter. (Sadakichi Hartmann. Studio, 180.)

Die Krakauer „Sztuka". (K. M. Kuzmany. Kst. f. Alle, 13.) [Malerei u. Plastik.]

Wyspianski und sein Zeitalter. (A. Grzymala-Siedlecki, Ateneum polskie I.)

Les deux Paczka. (F. Laban. Müvészet, 1.)

Neuere Malerei

3a. Deutschland.

Allemagne. — Germany.

Dülberg. Deutsche Malerei des 19. Jahrh. 100 farb. Reproduktionen nach Gemälden. Mit e. histor. Übersicht v. Dr. F. Dülberg. (In 20 Heften.) 1. Heft. (5 Bl. m. je 1 Bl. Text.) 37,5×29,5 cm. Leipzig, E. A. Seemann (08). Subskr.-Pr. 2.—; Einzelpr. 3.—.

Fuchs, Geo.: Wilhelm Trübner u. sein Werk. 124 Reproduktionen seiner sämtl. Hauptwerke m. begleit. Text u. e. Einleitg. (VIII, 123 S. m. 99 Taf. u. 1 Bildnis.) Lex. 8°. München, G. Müller. 08. 18.—; geb. 23.—.

Lehmann, W. L. Neujahrsblatt der Züricher Kunstgesellschaft f. 1908. Lex. 8°. Zürich (Fäsi & Beer). Rudolf Koller. (52 S. m. Abb. u. 4 Taf.) 08. nn. 3.—.

Zur Geschichte d. Düsseldorfer Kunstakademie. (General-Anz. f. Düsseldorf, 7. 10. u. 17. III.)

Peter Janssen. (A. Drossong. Leipz. Ill. Ztg., 3374.)

Peter Janssen. (N. Board. Die Woche, 7. III.)

Peter Janssen. (F. B. Dtsche. Tageszlg., 29. II.)

Ed. v. Gebhardts Wandgemälde in d. Düsseldorfer Friedenskirche. (Th. Hänlein. Christl. Welt, 11.)

Die Diez-Schule. (H. Uhde-Bernays. Frkf. Ztg., 10. III.)

Karl Spitzweg. (K. Voll. Westermanns Monatsh., 6.)

Spitzweg-Mappe. Hrsg. vom Kunstwart. (8 Bl. m. VIII S. illustr. Text.) 38×28 cm. München, G. D. W. Callwey (08). In Umschlag bar 2.50.

Erinnerungen an Hans Makart. (B. Groller. Velh. u. Klas. Monatsh., 6.)

Wilhelm Leibl. (R. v. Moeller. Baltische Monatsschr., 11/12.)

Die Ausstell. v. Werken Schweizer Künstler in Frankfurt. (Schäfer. Rheinlande, 3.)

Fritz Boehle. (W. Gischler. eod.)

Kunst in Frankfurt. [H. Zügel.] (-emo. Frkf. Ztg., 19. III.)

Louis Corinth. (K. Scheffler. Kst. u. Kstler., 6.)

Uhde, Fritz v. Eine Kunstgabe f. das deutsche Volk, m. e. Geleitwort v. Alex. Troll. Hrsg. v. der freien Lehrervereinigung f. Kunstpflege. (39 S. m. Abbildgn.) Lex 8°. Mainz, J. Scholz. 08. 1.—.

Fritz v. Uhde. (G. J. Wolf. Frühling, 12.)

Max Slevogt. (H. Rosenhagen. Velh. u. Klas. Monatsh., 7.)

Heinrich Zügel. (Fr. v. Ostini. Daheim, 23.)

Kunst in Frankfurt. [J. Nußbaum.] (-emo. Frkf. Ztg., 6. III.)

3b. Frankreich.

France.

Neuere Malerei

Automobil-Club de France. [Ausstell. frzs. Gemälde.] (J. de St. Hilaire. Le journ. des arts, 20.)

Honoré Daumier. (W. Voß. Illustr. Ztg., 3374.)

Honoré Daumier. (Th. Heuß. Hilfe, 9.)

Glyptotekets sidste Erhvervelser. Corot, Delacroix. (E. Goldschmidt. Politiken, Nr. 40.)

J.-J. Henner [Fortsetz.]. (L. Bénédite. Gaz. d. beaux-arts, 607. 609.)

Raffael u. Manet. (G. Pauli. Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.)

„Le Beffroi de Douai" par Corot. (P. Leprieur. Bull. d. Mus. d. France, 1.)

Claude Monet, his carrer and work. (A. Alexandre. Studio, 180.)

Gauguin. (B. Lázár. Müvészet, 1.)

Valère Bernard. (C. Mauclair. L'art décoratif, 114.)

Henri Rivière. (M. P.-Verneuil. L'art et décoration, 2.)

Neuere Malerei

3c. Englische Malerei.

Peinture anglaise. — English painting.

Baldry, A. Lys. — Leighlon. Masterpieces in Colour. 4to. pp. 78. boards, 1s 6d net Jack.

Bankart, M. Y. — John Constable, Painter. 12mo. 6d. net (Biography Books) . . Sisley.

Gower, Lord Ronald S.- — Sir David Wilkie. Great Masters in Painting and Sculpture. Cr. 8vo. pp. 142. 3s 6d net. Bell.

Osborn. Künstler-Monographien. In Verbindg. m. anderen hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. XCI. Osborn, Max: Joshua Reynolds. Mit 115 Abbildgn. nach Gemälden u. Zeichngn. (132 S.) 08. In Leinw. kart. 4.—; Geschenkausg., geb. 5.—; Luxusausg., geb. in Ldr. 20.—.

Turners path from nature to art. (J. Strzygowski. Burl. Magaz., 60.)

Notes on English artists. II. Turner's lectures at the Academy. (D. S. Mac Coll. Burl. Magaz., 60.)

Katalog der Ausstellung älterer englischer Kunst in der Königl. Akademie der Künste (zu Berlin) vom 26. I. bis 23. II. 1908. (72 S. m. Abbildgn. u. 1 Plan.) kl. 8°. Berlin (Union Zweigniederlassg.) (08.) Kart. bar nn 1.—.

Die Engländer in d. Berl. Akademie. (M. J. Friedländer. Kst. u. Kstler., 6.)

Englische Porträtkunst. (W. Cohen. Grenzboten, 12. III.)

Meisterwerke älterer englischer Kunst. (H. Rosenhagen. Vom Fels zum Meer, 9.)

Den engelske Udstilling i Berlin. (Chr. G.: Berlingske Tid., Kopenhagen, Nr. 44. Abendausg.)

Picture Exhibitions. [Moderne englische Malerei.] (Builder 3393.)

Some English Portraits and Landscapes. (L. Bingon, Saturday Rev. 29. Febr.)

The Royal Scottish Academy exhibition. (A. Eddington. Studio, 180.)

Irish Pictures. (F. Rutter. Academy, 14. März.)

Neuere Malerei

3d. Niederlande.

Pays-Bas. — Netherlands.

Lurasco, F. M.: Onze moderne meesters. Amsterdam, C. L. G. Veldt. Br. 8°. (III, 128 blz., m. portr. in d. tekst.) f. 2.90; geb. f. 3.75.

Antoine Mauve et son temps. (W. Steenhoff. Art Flam. et Holl., 2.)

De gebroeders Oyens. (R. Jacobsen. Onze kunst, 3.)

Neuere Malerei

3e. Skandinavien u. Rußland.

La Scandinavie et la Russie.

Axel Törneman. (Sigfrid Siwertz: „Varia", Göteborg, 1908, Mars.) Mit 5 Abb. u. Portr.

Carl Larssons „Gustaf Vasas intåg i Stockholm", vägmålning i Nationalmuseum (G. Nordensvan; Dagens Nyheter 1/II.)

Per Ekströms utställning (G. Nordensvan: Dagens Nyheter 31/I.)

Anders Zorn reser till Sicilien (O. R.: Svenska Dagbl. Nr. 69.)

Carl Larssons utställning (G. Nordensvan: Dagens Nyheter 17/II.)

Carl Wilhelmssons utställning i Göteborg (A. L. R[omdahl]: Hvar 8. Dag, Göteborg, Nr. 17.)

G. von Rosens „Sfinx" i Nationalmuseum (G[eorg] G[öthe]: Stockholms Dagblad 12 II.) — (G. Nordensvan: Dagens Nyheter 13/II.)

Karl Nordströms och Gustaf Fjästads utställningar i Stockholm (A. L. Romdahl: Göteborgs Handelstidn. Nr. 59.)

Bruno Liljefors (Johannes V. Jensen: Tilskueren, März-Nr.)

Edvard Munch. (J. Thiis, Ztschr. f. bild. Kunst, 6.)

Ioakim Skovgaard u. s. Wandgemälde im Dom z. Viborg. (F. Deneken, eod.)

Simon Simonsen [Tiermaler] (Illustr. Tid. Nr. 23. Mit 5 Abb.)

Johan Rhode- Udstillingen i Kunstindustrimuseet (S[ophs] M[ichaelis]: København Nr.68.)

N. P. Mols' Udstilling (H. L.: Illustr. Tidende 20. Mit 8 Abb.)

Martsudstillingen hos Kleis (Maler Gudm. Hentze: Politiken. Kopenhagen, Nr. 73.)

Civita d'Antino. Mit 5 Abb. nach Kr. Zahrtmanns Gemälden (Illustr. Tid. Nr. 21.)

Civita d'Antino. [Kunstforeningens Udstilling]. (Vilh. Wanscher: Politiken Nr. 50.)

4. Neueres Kunstgewerbe.

Art industriel moderne. — Modern art industry.

Goldfäden. Eine Skizze aus der textilen Kunst. (G. Buß. Daheim, 24.)

Die Pariser Gobelinfabrikation. (K. E. Schmidt. Üb. Land u. Meer, 19.)

Le cuir incrusté. (E. Bénédictus. Art et décoration, 3).

Eine Ausstell. modernen Kunstgewerbes in London. (P. G. Konody. Kst. u. Kst.-handwk., 2.)

Camberwell School of Arts and Crafts (Builder 3391.)

La société des artistes décorateurs au Pavillon de Marsan [Ausstell. kstgew. Gegenstde.] (E. Belville. L'art décoratif, 1.)

Un maître ferronnier: Émile Robert. (P. Calmettes. Art et décoration, 3.)

„National competition." (Concours national d'art décoratif en Angleterre.) (R. Jean. eod.)

Nordiska museet. Afd. förde högre stånden. Ill. (G. Upmark: Svenska Dagbl. Nr. 38.)

— Skråföremål (ebenda Nr. 45.)

Le vitrail dans l'Amérique du Sud. (Ch. Saunier. L'art et décoration, 2.)

Bijoux et broderies marocains (E. Rahir. Bull. d. Mus. Roy. á Bruxelles, 2.)

Neueres Kunstgewerbe

4a. Deutschland.

Allemagne — Germany.

Das moderne Problem in der Kunstindustrie. (J. A. Lux. Tag, 20. Ill.)

Das künstlerische Problem d. Industrie. (J. A. Lux. Innendekoration, Febr., März.)

Garten- u. Veranda-Möbel. (W. Michel. eod., März.)

Die Kunstindustrie a. d. Leipziger Messe. (C. Weichardt. Frkf. Ztg., 13. Ill.)

Tysk Kunst og Kunsthaandvärk. (L. A. H.: Morgenbladet, Kristiania. 9./11.)

— En Protest. (G. M.: ebenda Nr. 103.)

Was soll uns die Bauernkunst? (P. Brucker. Kst. u. Handwrk., 5.)

Vorbildliche Stickereien. (P. F. Schmidt. Werkkunst, 13.)

Der Kampf um d. Weltmarkt m. d. Mitteln d. Kunst. (H. Waentig, eod.)

Bildwebereien v. Margot Grupe, Berlin. (R. S. Textile Kunst u. Industr., 1.)

Dresdner Künstlerstoffe f. Dekoration u. Wandbespannung. (E. Haenel, eod.)

Kunststickereien. (J. A. Lux. Textile Kst. u. Industrie, 1.)

Dekorative Variationen. [Fortuny-Schleier †; Florence Jessie Hoesels Nadelkünste; Krefelder Seidenstoffe.] (F. Poppenberg. Türmer, 5.)

Neue Bucheinbände von Paul Kersten. (M. Pellnitz. Zeitschr. f. Bücherfr., 12.)

Die Pforzheimer Goldwarenindustrie. (G. Lehnert, Werkkunst, 12.)

Goldschmiedearbeiten von Nicolaus Trübner. (H. v. Sp. Velh. & Klas. Monatsh., 6.)

5. Neuere Graphik.

Graphique moderne. — Moderne graphic.

Eßwein, Herm.: Moderne Illustratoren. München, R. Piper & Co. Jedes Heft kart. 3.—; Subskr.-Pr. bar 2.50. VIII. Aubrey Beardsley. (47 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis.) (08.)

Mauron (P.) et A. Broquelet. — Tratado completo del arte litográfico. Traducido por Ch. Lacassin. Paris, impr. et libr. Garnier frères. (S. M.) in-18 jésus, VII-329 p. avec fig. et portrait.

Le caractère moderne d'imprimerie. (S. de Roos. Art Flam. et Holland, 2.)

Kräfte und Grenzen der Karikatur. (K. Storck. Türmer, 6.)

Ex-libris modernes. (E. de Crauzat. L'art décoratif, 114.)

Early English lithographs and the stage. (A. Moore. Connoisseur, 79.)

James and Caroline Watson and their work. (W. G. Menzies. eod.)

London. Mackays Eneas, Art Gallery. Catalogue of the etched work of Miß Susan F. Crawford, A. R. E. — Kl. 8°, 93 Nrn. a. 4 S. m. 1 Bl. Text.

Une expos. d'eaux-fortes originales. (P. Forthuny. Gaz. d. beaux-arts, 609.)

John Marin, peintre-graveur. (Ch. Saunier. L'art décoratif, 1.)

J. C. Thornam [dänischer Kupferstecher] †. (P. P.: Dannebrog Nr. 5633.)

L. Wyczolkowski. Teka Litewska. [Litthauische Mappe.] Krakau 1907, 25 Originallithographien u. -Algraphien. R. 50.—.

Neuere Graphik

5a. Deutschland.

Allemagne. — Germany.

Menzel, Adolph, Die Armee Friedrichs d. Großen in ihrer Uniformierung gez. u. erläutert. Eine Auswahl v. 100 Tfn. in mehrfarb Faksim.-Reprod. Hrsg. v. Prof. F. Skarbina u. Hptm. Jany (vollst. in 10 Lfgn. in Groß-Folio) 7. Lfg. (10 Tfn. mit 10 Bl. Text). Berlin, Martin Oldenbourg (1907). Subskr.-Preis 20.—.

Konewka, Paul: Kinder und Tiere. Schattenbilder. Mit neuen Versen v. F. A. neu hrsg. vom Kunstwart. (IV S. u. 20 Bl.) kl. 8°. München, G. D. W. Callwey 07. Kart. 1.—.

— Schattenbilder. Mit neuen Versen v. F. A. neu hrsg. vom Kunstwart. (IV S. u. 20 Bl.) kl. 8°. München, G. D. W. Callwey 07. Kart. 1.—.

Konewka-Mappe. 12 Blätter m. Silhouetten v. Paul Konewka u. Text v. Johs. Trojan. (VI S. m. Abbildgn.) 33,5×26 cm. Stuttgart, K. A. E. Müller (08). In Umschlag 2.50.

Slevogt, M.: Achill. 15 Lithographien zur Ilias. (15 Bl. m. 1 Bl. Text) 38,5×51,5 cm. München, A. Langen (08). In Mappe bar 50.—.

Doms, Wilh.: Grotesken. 12 Radiergn. (12 Bl. m. 4 Bl. Text.) 40,5×30,5 cm. München, R. Piper & Co. (08). In Leinw.-Mappe 30.—.

Robert Engels. (E. W. Bredt. Kst. und Handwk., 5).

Käthe Kollwitz. (A. L. Plehn. Die Frau. 1.)

Neue Kunstblätter von Paul Hey. (A. D. Deutsche Kultur, 37/38.)

Neue künstlerische Briefmarken [Österreichs]. (J. Loubier. Werkkunst, 13.)

6. *Kirchliche Kunst.*

L'art ecclésiastique. — Church art.

Katholische Kirchenkunst u. moderne Kunst II. III. (L. Baur. Archiv f. christl. Kunst, 2 u. 3.)

Moderne Kunst in katholischen Kirchen II. (St. Beissel. Stimmen aus Maria-Laach, 2.)

Grenzen der christl. Kunst. (K. Bonn. Ztschr. f. chr. Kunst, 11 u. 12.)

Christliche Kunst in Bild und Buch, Schule und Haus. (Fischer, Archiv f. christl. Kunst, 2.)

Ein bartloser Christustypus. (R. Schmid. Christl. Kunstblatt, Jan. 08.)

Die Seepredigt von Fritz von Uhde als Konfirmationsschein. (D. Koch. Christl. Kunstbl., 2.)

Gemeindevereinshaus mit Kirche. (Hasenclever. Monatsschr. f. Gottesd. u. kirchl. Kunst, 2.)

Stadt- und Landkirchen. (O. Hoßfeld. Zentralbl. d. Bauverwaltg., 7.)

Die deutsche Dorfkirche. (K. Spieß. Westermanns Monatsh., 5.)

Stadt- und Landkirchen [Forts.]. (Zentralbl. d. Bauverwltg., 23.)

Mein letztes Wort über Brathes Theorie des Kirchenbaus. (E. Sulze. Monatsschr. f. Gottesdienst a. kirchl. Kunst, 1.)

8

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. *Kunstnachrichten.*

Nouvelles sur l'art. — News of art.

Allerlei Kunstfälschungen. (K. E. Schmidt. Velh. u. Klas. Monatsh., 6.)

Le plan d'une monographie d'église et le vocabulaire archéologique. (E. Lefèvre-Pontalis. Bull. Monument, 5—6.)

De Rijksaankoop van schilderijen uit de kollektie-Six. (J. Oeth. Gids, Januar.)

Art in Germany. (H. W. S. Burl. Magaz., 59.)

Art in America. (Fr. Hirth. eod.)

Art notes. (C. Phillips. Daily Telegraph, 14. III.)

Kunst u. Jugend. (Illustr. Zeitschrift des Verbandes süddeutscher Zeichenlehrervereine. Vorsitzender: Zeichenlehr. H. Erhard. Schriftleiter: Zeichenlehr. G. Kolb. 2. Jahrg. 1908. 12 Hefte. (1. Heft. 12 S. m. Abbildgn.) Lex. 8°. Stuttgart, Verlag „Kunst u. Jugend". Bar 4.—.

2. *Ausstellungen.*

Expositions.

Chemnitz. Gerstenberger, Kst.-Salon. Sonderausstellung d. Künstlergruppe Chemnitz. Dezember 1907. — 8°, 77 Nrn. a. 16 S. m. Abb. in Autotypie.

Dresden. Richter, Emil, Kst.-Salon. Ausstellungs-Katalog. Joh. W. Kurau, Frhr. v. Schlippenbach, Prof. Beisen, Petras Kalpokas, Fred Voelckerling. — 8°, 120 Nrn. a. 16 S. m. Abb. in Autotypie.

Wien. Albrecht Dürer-Verein. Kunstausstellung Dezember 1907 — Januar 1908. Katalog 8°. 15 S.

— Dorotheum. XXIII. Ausstellung v. Werken der bildenden Kunst. Jänner—März 1908. — Katalog Nr. 129. 8°, 184 Nrn. a. 31 S. m. 8 Bl. ganzseitg. Abb. in Autotypie.

— Heller, Kst.-Salon. Rodin-Ausstellung. — Katalog 8°, 61 Nrn. a. 4 S. m. Text: Auguste Rodin als Zeichner u. Aus Gesprächen mit Rodin. —.25.

Berliner Ausstellungen des Winters 1907/8. (E. Bender. Westermanns Monatsh., 6.)

Aus den Berliner Kunstsalons. (H. King. Gegenwart, 10.)

Aus d. Wiener Kunstleben. (L. Hevesi. Kst. u.Ksthandwk., 2.)

Inconvénients dans les expositions. (K. Lyka. Müvészet, 1.)

Expositions et Concours. (R. Bouyer. Bull. de l'Art, 373, 374, 375.)

La Mostra d'Arte Antica alla Permanente di Trieste. (E. Scatassa. Arte e Storia, 3—4.)

Konstslöjdutställning. (E. G. F.[olcker]: Svenska Dagbladet Nr. 36.)

Exposition d'art Russe moderne. (C. de Danilowicz. L'art décoratif, 1.)

Polska Sztuka Stosswana. (J. Warchalowski, Tygodnik Illustrowany No. 6.)

3. *Sammlungen.*

Sciences des collections. — Museums.

Potgieter, E. J.: Het rijksmuseum. Goedkoope uitgave. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon. Kl. 8°. III, 96 blz. f. —.25.

— Het rijksmuseum te Amsterdam. Met inleiding en aanteekeningen door A. G. van Dijk. Zutphen, W. J. Thieme & Cie. Kl. 8°. (149 blz.) f. —.30. [Klassiek letterkundig panthéon. No. 143.]

Schubring, Paul: Florenz. I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien u. des Palazzo Pitti. Moderner Cicerone. 2. verm. u. verb. Aufl. (VIII, 187 S. m. 137 Abbildgn. u. 2 Grundrissen.) kl. 8°. Stuttgart, Union (08). Geb. in Leinw. m. Goldschn. 3.—.

Die Vorgeschichte d. modernen Museums. (C. W. Ostsee-Ztg., 2, III.)

Bodes Deutsches Museum. (G. Kossinna. Tägl. Rdschau, 11. III.)

Führer durch die Sammlung f. deutsche Volkskunde, Klosterstraße 36. Hrsg. v. der Generalverwaltg. der Kgl. Museen z. Berlin. (IV, 71 S. m. 1 Grundriß.) Kl. 8°. Berlin, G. Reimer. 08. Bar nnn —.30.

Die Dresdener Museen u. ihre Verwaltung. (G. Pauli. Tag, 7. III.)

Der Trennungsplan f. d. Kgl. sächsischen Kunstsammlungen. (Nationalztg., 4. III.)

Neuerwerbungen der Kasseler Gemäldegalerie. (E. Zöllner. Hessenland, 9.) [Ruisdael, Wouvermann, Daubigny, Troyon, Millet, van der Helst.)

Musées payants. (Stéphane. Bull. de l'Art ancien et mod., 366, 367.)

Musées payants. (Musée, 1.)

Et Museumsbesag i Frankfurt am Main. [1. Städelsches Kunstinstitut. 2. Städt. Museum.] (Karl Madsen: Tilskueren, März-Nr.)

Jahrbuch der hremischen Sammlungen. '1. Jahrg. 1. Halbbd. (72 S. m. Abbildgn. u. 17 Taf.) Lex. 8°. Bremen, F. Leuwer 08. 3.—.

Bericht, 44., des schleswig-holsteinischen Museums vaterländischer Altertümer bei der Universität Kiel, hrsg. v. J. Mestorf. 54 S. m. Abbildgn. u. 2 Taf.) gr. 8°. Kiel (Lipsius & Tischer) 07. Bar nn 1.—.

Das Fuggermuseum in Augsburg. (K. Roeder. Leipz. Ill. Ztg., 3370.)

Le vol du musée d'Amiens. (J. G. Les arts, 74.)

Les acquisitions de l'état. (L. Lumet. L'art décoratif, 1.)

Das „Musée du Livre" in Brüssel. (L. Volkmann. Arch. f. Buchgewerbe, 1.)

Haag. Mauritshuis. Kurzgefaßter Katalog der Gemälde- u. Skulpturensammlung der Kgl. Gem.-Galerie, deutsche Ausg. 8°, 114 S. Haag 1907.

Die Sammlung Moreau-Nélaton zu Paris. (H. v. Sp. Velh. u. Klas. Monatsh., 6.)

The Royal United Service Museum. (Museums Journal, 8.)

Nya inköp till handtecknings- och gravyrsamlingen i Nationalmuseum. (J. K-[rus]e: Svenska Dagbl., Nr. 70.)

Ett mönstermuseum. [Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondhjem.] (J. v. der Lippe: Svenska Dagbl., Nr. 39.)

Collection Prince Youssoupoff: Velasquez, J. L. de Marne, Mlle. M. Meyer, P. P. Proudhon, L. F. Aubry, Simon, Troger. (A. Prachoff, Les Trésor d'Art en Russie 1.)

Une installation de Musée moderne. Le musée des Beaux-Arts de Budapest. (A. Michel. Bull. d. Mus. de France, 1.)

4. Sammelschriften. Kunststätten.

Compilations, topographie d'art.

Letters of collecting, art topography.

Burckhardt, Jacob. The Cicerone: An Art Guide to Painting in Italy. For the Use of Travellers and Students. New edit. Cr. 8vo. pp. 318, 6s. net. T. W. Laurie.

Dreßler's Maler-Archit. Willy O., Kunstjahrbuch. Ein Nachschlagebuch f. deutsche bild. u. angewandte Kunst. (Buchschmuck vom Hrsg.) LX, 674 u. 83 S. m. 1 Bildnis.) 8°. Dresden, G. Kühtmann (08). Geb. in Leinw. 7.—; numerierte Ausg., geb. in Perg. bar 15.—.

Forrer, Rob. Reallexikon der prähistorischen, klassischen u. frühchristlichen Altertümer (VIII, 943 S. m. 3000 Abb.) 8° Stuttgart, W. Spemann. Geb. 28.—.

Jahrbuch, Münchner, der bildenden Kunst. Hrsg. von Ludw. v. Buerkel. 2. Halbjahrsbd. 1907. (XI, 65 S. m. Abbildgn. u. Taf.) Lex. 8°. München, G. D. W. Callwey. 5.—.

Rosenberg, Adf.: Handbuch der Kunstgesch. 2. verb. u. verm. Aufl. Mit 903 Abbildgn. im Text u. 4 Beilagen. Hrsg. v. Hans Rosenhagen. (VIII. 677 S.) Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing 08. Geb. 12.—; in Halbfrz. 15.—.

Wurzbach, Alfr. v., Niederländisches Künstlerlexikon. Auf Grund archiv. Forschungen bearbeitet. Mit nahezu 3000 Monogrammen. II. Bd., 6 Lief. Queborne-Rembrandt. Lex. 8°, S. 369—448. 4.—.

Kunstdenkmäler, die, des Großherzogt. Baden Beschreibende Statistik, hrsg. v. DD. Geh. Rat Dr.-ing. Jos. Durm, Geh. Hofr. A. v. Oechelhaeuser, Proff., u. Oberschulr. Dir. Konservat. Geh. Rat E. Wagner. Lex. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. VII. Bd. Wingenroth, Max: Die Kunstdenkmäler des Kreises Offenburg. Mit 390 Textbildern, 24 Lichtdr.-Taf., 3 Karten u. 52 Wappenbildern. (LXXXVIII, 719 S.) 08. Kart. nn 16.—.

Kleinere Beiträge zur älteren Rothenburger Kunstgeschichte, I. (A. Gümbel. Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Burlington Art Miniatures. No. 8—Berlin. 16mo. in box. 1s 6d net Fine Arts Pub. Co.

Pictures of old Prague by modern artists. (M. Glaser. Studio, 180.)

Arco, Luis del. Guia artistica y monumental de Tarragona y su provincia. Tarragona, Tarraconense, 1906, en 8.°, con láminas, 2,50 ptas.

Royal Winchester. (L. Willoughby. Connoisseur, 79.)

Baron A. E. Foelkersam „Opisi Serebra Dwora jeho Imperatorskaho Weliitschestroa" [Inventare d. Silbers d. Kaisers.] Petersburg 1907 4° Bd. m. 58 Taf., nicht im Handel.

Der Campo Santo der Herren della Scala zu Verona. (G. Biermann. Velh. u. Klas. Monatshefte, 6.)

Granada. (K. Fincke. Grenzboten, 10.)

5. Denkmalspflege.

Culture de monuments. — Culture of monuments.

Die Frage nach der Behandlung alter wieder aufgedeckter Wandmalereien. (P. Gerhardt, Denkmalpfl., 4.)

Die Zubauten an der Augustinerkirche. (A. Starzer. Monatsbl. d. Altert. Ver. Wien, 1.)

Die Hohkönigsburg nach ihrer Wiederherstellung. (Korrespond.-Bl. d. Gesamtver. d. deutsch. Altert.-Ver., 3.)

Über die Kirche von Zelasno. (J. Knossalla. Oberschles. Heimat, 1.)

Das Kriegsministerium in Wien u. d. Platz „Am Hof". (H. Tietze. Jahrb. d. K. K. Zentralkomm., 1907. 3 u. 4.)

Die Verbauung d. Karlsplatzes in Wien (M. D. eod.)

Sur un temple désaffecté (E. D. Bull. de l'Art, 373.) [L'Opéra de Versailles.]

Notizie di Napoli. [Kirche della Croce di Lucca.] F. Laccetti. L'arte, 1.)

Per la solvazione di alcuni affreschi di antica scuola lombarda. (N. Bertoglio Pisani. Arte e Storia. 3—4.)

6. Kunstwissenschaft.

Histoire de l'art. — History of art.

Adolf Furtwängler (Fr. Hauser. Süddeutch. Monatsh. 4.)

Ein Gedenkblatt f. d. Rudelsburg-Dichter. Zum 100. Geburts- und 50. Todestag Franz Kuglers (L. Hirschberg. Ztschr. f. Bücherfr., 12.)

Franz Theodor Kugler. Zum 50. Todestage (A. Schröder. Mitt. f. d. Gesch. Berlins, 3.)

Karl Koetschau. (E. G. F.[olcker]: Svenska Dagbl. Nr. 68.)

Notice sur la vie et les travaux d'Eugène Müntz. (E. Chatelain. Bull. d. l'Acad. d. Inscript et Belles-Artes.)

D. Deutsche Verein f. Kunstwissenschaft. (E. Hensler. Köln. Volksztg., 4. II.)

La Société des Amis des Musées Royaux de l'Etat, à Bruxelles. (Bull. d. Mus. Roy. à Bruxelles, 1.)

Ludvig Looström, 60 år (I. K—e. „Svenska Dagbladet" Nr. 31. (Mit Portr.)

Lebendige Vergangenheit in d. russischen Kunstliteratur. (Baron N. Wrangel, Kritischeskoje Obosrenje 1. 08.)

W. Hahn. „Karol Libelt" [Poln. Ästhetiker] Lemberg 1907. 8° 46 S. u. 3 Abb.

7. Iconographie.

Iconographic.

Die Wage der Gerechtigkeit. (Schluß.) (E. v. Moeller. Ztschr. f. chr. Kunst, 11.)

Das Christusbild. (C. von Schmidtz-Hofmann. Glauben u. Wissen, März.)

L'Art Français de la Fin du Moyen-Age. Les aspects nouveanx du culte des Saints. L'Art et les Saints. (E. Male. Revue des deux Mondes, 3.)

La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen-âge sur les portes d'églises. [Forts.] (G. Sanoner. Revue de l'art chrét., janv. 08.)

Iconographie figurative des deux testaments. (L. C. Revue de l'art chrét., janvier 08.)

Über Tizians sogen. „Himmlische u. irdische Liebe". (A. Riese. Kunstchronik, 14.)

Die Sängerkanzeln d. Florent. Doms in ihrer kirchl. Bedeutung. (H. Brockhaus. Ztschr. f. bild. Kunst. 6.)

Zur Ikonographie Michelangelos. (E. Steinmann. Monatsh. f. Kstwiss., 1/2.)

Due conviti di Mattia Preti. (A. Conti. Bollett. d'arte, 1.)

8. Kulturgeschichte.

Histoire de la civilisation.

History of civilisation.

Brinton, S. The Renaissance: Its Art and Life. Florence 1450-1550. Fine paper edit. Ryl. 4to. swd. 210s. net. Goupil.

Brown, J. Wood. The Builders of Florence. With over 70 Illustrations bg Herbert Railton. Demy 4°. (Les Fondateurs de Florence, par M. John W. Brown. 4° avec plus de 70 illustrations), toile Fr. 23. F. Methuen.

Il tabernacolo al Canto di San Sisto in Firenze ed un'antica cerimonia liturgica. (A. Cocchi. Arte e Storia, 3-4.)

Renässansstudier. [Med anledning av „Verner och Torsten Söderhjelm, Italiensk renässans", Helsingfors 1907.] (G. Nordensvan. Dagens Nyheter, Stockholm. 4 I.)

Aus der Biedermeierzeit. (G. Hermann. V. Fels zum Meer, 1.)

Der Karner von Heiligenkreuz. Ein Blatt aus der Baugeschichte des Stiftes. (W. Neumann. Monatsbl. d. Altert.-Ver. Wien, 2.)

Wl. Lozinski. „Zycie Polskie w dawnych wiekach". [Polnisches Leben im XVI-XVIII Jahrh.] Lemberg 1908. Gr 8° 246 S. Kr. 6.—.

9. Porträt.

Kende-Ehrenstein. Sammler-Kompendien. 8°. Wien, Halm & Goldmann. 1. Kende-Ehrenstein, A.: Das Miniatur-Porträt. Mit 16 Taf. in Lichtdr. (XIII, 95 S.) 08. 3.—.

Probleme des Gruppenporträts. (C. Glaser. Beil. z. Allg. Ztg., 37.)

Unähnliche Porträtdenkmäler. (M. Mayer. Kreuzzeitung, 5. II.)

Das Porträt. [Bespr. v. W. Waetzoldt.] (Köln. Ztg., 23. II.)

The recent exhibition of works of art of the 18th century at the Bibl. Nationale, Paris. [Miniatur-Porträts.] (J. J. Foster. Connoisseur, 78.)

Jul. Janitsch: Das Bildnis Sebast. Brants von Albrecht Dürer.

Jaro Springer: Sebastian Brants Bildnisse. (Friedländer. Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Ein neues Jugendbildnis Albrecht Dürers. (A. Weber. Repert. f. Kunstwiss., 1.)

Les portraits des rois de France dans le recueil de Du Tillet. (H. Omort. Bullet. de l'acad. d'inscript. et belles-lettres.)

Några humanistporträtt. (Harald Brising: Nordisk Tidskrift 1908, H. 1. Mit 3 Portr. v. Qvinten Matsys.

Biskopernes Porträter i Vor Freisers Kirke. (F.-G.: Morgenbladet, Kristiania, Nr 109.)

10. Kostüm.
Costume.

Die Mode. Menschen und Moden des XIX. Jahrhunderts. (La mode, l'homme et la mode au XIXe siècle) avec 200 illustrations; vol. 1, 1818-1842. Fr. 6; relié, 7.50. [Text von v. Boehn.] A. Bruckmann.

Colour in Costume. (F. Stewart. Strand Magazine, 205.)

Über die Volkstracht auf den Magdeburgischen Dörfen. (R. Hecht. Geschichtsbl. f. Magdeburg, 2.)

D. bischöfl. Rationale als Brustplatte. (B. Kleinschmidt. D. christl. Kunst, 5.)

Wl. Gordzynski. „Ornat Dlugosza". [D. Ornat d. Dlugosz.] Krakau 1907, 4°, 14 S.

Zur Methode d. waffengeschichtl. Forschung. (W. Erben, Ztschr. f. histor. Waffenk., 9.)

Archival. Forsch. z. Waffenkunde. [Forts.] (Th. Gampe, eod.)

Die Waffensammlung d. Fürsten Reuß j. L. zu Schloß Osterstein bei Gera. (M. v. Ehrenthal, Ztschr. f. histor. Waffenkunde, 9.)

Waffengeschichtl. Notizen aus e. Reisebeschreib. z. Ausg. d. Mittelalters. (D. v. Preradonic. Ztsch. f. histor. Waffenkunde, 9.)

Arms and armour in painting and sculpture. (Builder, 3395.)

V. d. Vlies- Austellung u. d. Turnier z. Brügge 1907. I. D. Waffenwesen auf d. Ausstellung. (St. Kekule v. Stradonitz. Ztschr. f. histor. Waffenkunde, 9.)

11. Münzen und Medaillen.
Numismatique. — Numismatics.

Pachinger, A. M.: Wallfahrts-, Bruderschafts- u. Weihe-Medaillen der gefürsteten Grafsch. Tirol u. Vorarlberg. (XII, 69 S. m. 4 Abbild., 4 Lichtdr.-Taf. u. 3 Bl. Erklärgn.) gr. 8°. Wien, R. Ludwig 08. 12.—.

Schmidt, Berth., u. Carl Knab: Reußische Münzgeschichte, bearb. unter Mitwirkg. des Geh. Hofr. Dr. Jul. Erbstein. (V, 283 S. m. 17 Taf.) Lex. 8°. Dresden, (W. Baensch) 07. Bar nnn 16.—.

Z. Zakrzewski. „O brakteacie pamiątkowym Boleslawa Krzywonstego." [Ein Brakteat d. Boleslaus Krzywonsty.] Krakau 1907. 8°. 20 S.

D. künstlerische Medaille u. ihre Geschichte. (P. Herrmann. Kst. f. Alle, 9.)

Die deutsche Renaissance-Medaille. (O. F. Hoppe. Stuttg. Neues Tagbl., 29. II.)

Betrachtungen über Münztypen u. einz. Münzen d. Grafsch. Mark. (Schluß.) (Th. Kirsch. Berl. Münzblätter, 74.)

Ein Münzfund im St. gallischen Rheintal. (J. Egli. Anz. f. schweiz. Altarschmuck, 3.)

De Monten van Nederlandsch-Indië. (J. Moquette. Tijdschr. v. Indische Taal en Volkenk., 1. u. 2.)

Une médaille de Ronsard. (C. Gabillot. Chron. d. arts, 5.)

Notes sur l'histoire de l'art en Campanie. (A. Sambon. Revue Numismatique, 4.)

De nye norske Mynter. (Bredo Morgenstjerne: Samtiden, Kristiania, H. 2.) Mit 1 Tafel Abb.

12. Kultur.
Culture.

Ohly, Gymn.-Lehr. C. A.: Zur Frage der ästhetischen Bildung. Ein Wort zur prinzipiellen Auseinandersetzg. m. besond. Berücksicht. der Volksschule. (54 S.) 8°. Aschaffenburg (C. Krebs) 08. —.80.

Tradition oder Fortschritt? (E. W. Bredt. Innendekoration, Febr.)

„Germanische Formlosigkeit." (K. Schultze. Kunstwart, 12.)

Die Kunst und die neudeutsche Gesinnung. (R. Breuer. Westermanns Monatsh., 6.)

Wirtschaftswerte der Kunst. (E. Kalkschmidt. Hamb. Nachr., 23. II.)

Ist das Nackte unsittlich? (H. Magnussen. Umschau, 1. II.)

Kunst-Verständnis. (W. Michel. Dtsche. Kst. u. Dekor., 6.)

Über den guten und schlechten Geschmack. (J. A. Lux. Gegenwart, 11, 12.)

Neue Schönheiten und neue Aufgaben. (C. Oehring. Grenzboten, 9.)

Aufgaben des Heimatschutzes. (P. Schultze-Naumburg. Kunstwart, 10.)

Kritik u. Interpretation d. Erlasses geg. bauliche Verunstalt. in Stadt u. Land. (Hohe Warte, Heft 5 folg.)

Landesbauordnung in Baden u. Bauästhetik. (Stürzenacker. Denkmalpfl., 3.)

Heimatschutz. (E. Heyck. Vom Fels zum Meer, 9.)

Kunstgewerbliche Zeit- u. Streitfragen (K. Groß. Kunstgewerbeblatt, 6.)

Die dekorative Kunst und die Bühne. (E. Schur. Werkkunst, 9.)

Kinderspiel und Kinderspielzeug. (E. Weber. Säemann, 2.)

Spielzeug von eigener Hand. (E. Toussaint-eod.)

Die Volkskunst, ein Mittel, d. Heimatliebe d. Volkes neu zu beleben. (Dethlefsen. Denkmalspflege, 2.)

Schule und Gegenwartskunst. (St. Trd. Deutsche Kultur, 36.)

Winke für die Beschaffung eines Grabmals. Flugblatt, hrsg. von der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst. (v. Grolmann. Christl. Kunstbl., 3.)

Technische Arbeit als Erziehungsmittel. (Pabst. Ztschr. f. bild. Kst., 5.)

Contre les copies. (G. Rivet. Musée, 1.)

L'Art et la Société industrielle de Mulhouse. (E. D. Bull. de l'Art ancien et mod., 369.)

Kunstbetrachtnngen. (H. Thoma. Süddeutsche Monatsh., 3.)

John Ruskins „Fors Clavigera". (G. Gräner Voss. Ztg , 8. III.)

Das schmutzige Bild. (F. Engel. Berl. Tagebl., 27. II.)

Nordiska museet. Afdelningen för de högre stånden. (Gustaf Upmark. „Svenska Dagbladet", Nr. 24 u. 31. Mit Abh.)

13. Kunstfragen.

De l'art. — Problems of art.

Der Mensch u. d. Kunst. (H. Kraeger. Bremer Nachr., 1 u. 2. III.)

Das Erleben des Sehens. (H. v. Hofmannsthal. Kst. u. Kstler., 5.)

Die neue Landschaft. (G. G. Groeger. Kst. f. Alle, 10.)

Le Grand Art. (P. Mouratoff. La Toison d'Or XI u. XII 07.)

Die Kunst der Zukunft. (A. Hornfeld. Russkoje Bogatstwo 1.)

Le dilemme de la peinture. (C. Mauclair. Revue Bleue, 5.)

Staat und moderne Kunst. (M. v. Wedderkopp. Dtsche. Revue, II. 08.)

Falsche Idealisten. (K. Scheffler. Neue Rundschau, 3.)

Künstlerstipendien. (K. E. Schmidt. Die Zeit, 28. II.)

14. Kunstlehre.

Théorie de l'art. — Aesthetics.

Brandenburg, Hans: Ästhetische Aufsätze. 1903—1907. (109 S.) 8°. München-Schwabing, E. W. Bonsels (08). 2.—.

Hildebrand, Adf.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 6. verm. Aufl. (XIV, 164 S.) 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz 08. 3.—; geb. bar 3.50.

Schmarsow, Aug.: Erläuterungen u. Kommentar zu Lessings Laokoon. (III, 132 S.) 8°. Leipzig, Quelle & Meyer 07. 1.60; geb. in Leinw. 2.20.

Sinapius, Dr.: Tastgefühl u. Materie. (31 S.) 8°. Leipzig, Verlag f. Lebensreform (08). —.40.

Volkmann. Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. 8°. Eßlingen, P. Neff. Jedes Bdchn. 1.—. — 14. Volkmann, Dr. Ludw. Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. Mit 30 Abbildgn. im Text. (62 S.) 08.

Wasnetzoff, Apollinarius: „Chudoshestwo". [Versuch einer Analyse der Begriffe der Malerei.] Moskau 1908. 8°. 133 S. R. 1.—.

Das Gesetz d. Stilwechsels i. d. Kunst. (A. Lange. Kst. f. Alle, 12 bis 14.)

Espressione ed arte. (M. Porena. Rivista d'Italia, 2.)

Ausdruckskunst. (K. Steinacker. Tägl. Rundschau, 13. III.)

Die synthetische Kunst. (H. Lichtenberger Berl. Tagebl., 10. II.)

L'Antropologia e le arti belle. (V. Giuffrida-Ruggeri. Rivista d'Italia, 12.)

Architektur und Ästhetik. (A. v. Hartmann. Preuß. Jahrb., 1.)

Karl Plancks Kunstauffassung. (R. Planck. Christl. Kunstbl., 2, 3.)

Winckelmanns Kunsttheorie in Goethes Fortbildung. (E. Castle. Ztschr. f. österr. Gymnasien, 1.)

Ein Kanon der schönen Form. [Besprech. v. Wyneken, Aufbau der Form.] (A. K. Voss. Ztg., 8. II.)

Schellings Rede: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. (W. Kinkel. Ztschr. f. Philosoph. u. philos. Kritik, 2.)

DER KUNSTSAMMLER
ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT
UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

DIE SAMMLUNG CHERAMY.

I.

Vor wenigen Tagen wurden wir durch die Nachricht überrascht, daß die berühmte Sammlung Cheramy bereits in den ersten Tagen des Mai (am 3., 4., 5.) unter den Hammer kommen soll. Was der Sammlung Cheramy, man kann sagen, ihren europäischen Ruf eingetragen hat, war ihre geschlossene Auswahl, die sich auf wenige Kunstgebiete beschränkte, hier aber eine Serie von Werken von höchstem entwicklungsgeschichtlichen Interesse zusammenbrachte. Zielbewußtes Sammeln ist von jeher eine Tugend des Pariser Amateurs gewesen.

Wir geben im folgenden einen kurzen Überblick über diese berühmte Sammlung, über die kürzlich eine Veröffentlichung von Julius Meier-Graefe und Erich Klossowski erschienen ist. Der Katalog der vente ist noch nicht ausgegeben. Als Experten fungieren Haro und Georges Petit. Bei dem Bericht über die vente selber werden wir Gelegenheit nehmen, ausführlicher auf die Einzelheiten zurückzukommen.

Die Sammlung Cheramy umfaßt drei verschiedene Teile, die alten Meister, die englische Schule und Werke moderner französischer Meister. Besonders bekannt sind die englischen Werke der Kollektion, da in ihrer Mitte eine Anzahl prächtiger Constables stehen, ein auf dem Kontinent seltener Schatz.

Unter den alten Bildern ragt zunächst eine Gruppe von Werken der oberitalienischen Schulen hervor, von Crivelli eine Madonna mit dem Jesuskind von Engeln umgeben, von der Mailändischen Schule ein Andrea Solario, zwei Madonnen von Boltraffio und eine interessante Replik der Madonna in der Felsgrotte von Leonardo. Diese italienischen Werke sind eine Art Präludium für die übrige Sammlung, deren Ensemble uns anmutet wie ein geistreicher Essay nicht über die moderne Malerei, sondern vielmehr über die Entwicklung des Malerischen in den letzten Jahrhunderten. Sie ist wie eine Reihe zusammenhängender Aphorismen, die alle demselben Geist entsprungen sind, die das angeschlagene Thema immer wieder



CONSTABLE: La Charette de foin
□ No. 13 du Catalogue □

neu und interessant beleuchten, ohne auf die pedantische Umständlichkeit eines Handbuches Anspruch zu machen.

Bei der spanischen Schule hat Cheramy die beiden großen problemreichen Meister bevorzugt, die neben Velazquez die großen Anreger für die Moderne geworden sind, und hier wie bei dem Reste der Sammlung war der Sammler darauf bedacht, neben das repräsentative Galeriestück die intimen Studien und Skizzen zu stellen, in denen die Künstler vielleicht innigere Geheimnisse ihres Innern offenbart haben. Und sind nicht gerade solche impulsive Skizzen durch ihre persönliche Sprache die eindringlichsten Ratgeber der heutigen Kunst geworden?

Von dem Greco besitzt Cheramy einen machtvollen heiligen Bernhard, eine Pietà und eine unglaublich frische, flimmernde Skizze zu dem Hochaltarbild der Kathedrale von Toledo, das die Gefangennahme Christi darstellt. Diese Skizze wurde nach dem Vermerk auf der Rückseite für die Herzogin von Alba, gemalt. Goya ist neben dem großen Porträt der Lola Ximenez durch eine kleine Skizze zu dem im Prado befindlichen großen Bilde der Familie Karl IV vertreten.

An älteren Franzosen ist nur ein Porträt Sedaines von Chardin zu nennen.



DELACROIX (Eugène): Chef arabe
No. 294 du Catalogue (pastel)

Die englischen Bilder der Sammlung Cheramy geben ein charakteristisches Gesamtbild gerade des Zweiges der englischen Kunst, der in den zwanziger Jahren so außerordentlich stark auf die französische romantische Malerei eingewirkt hatte: 1820—22 hatte Géricault in London gelebt. Bonington hatte Delacroix und Géricault mit der Kunst seiner Heimat bekannt gemacht, auf dem Salon von 1824 machten die Werke Constables auf Delacroix den tiefsten Eindruck, neben denen auf diesem Salon noch Werke von Bonington, Copley Fielding und Lawrence zu sehen waren. Bei Cheramy finden wir zunächst die glänzende Reihe der 34 Constables, unter denen zu erwähnen sind: die Häuser in East Bergholt, Frecton Tower near Ipswich, die zwei in ihrer schwermütigen Melancholie an Ruysdael gemahnenden Landschaften mit der Kirche von Stoke, der Heuwagen, die breiten Linien von Hampstead Heath, die frische Impression der „Fischerboote", Malvern Hall, Warwickshire, der Frühling, der Park von Salisbury mit Mrs. Constable und Mrs. Fisher im Vordergrunde, die berühmte Jubelfeier von Waterloo in East Bergholt und der „Sonnenuntergang", in dem die Luftmalerei unserer heutigen Größten schon fertig zu sein scheint. Turner ist mit nur zwei Werken, darunter „des Künstlers Haus in Twickenham" vertreten. Interessant ist der Vergleich dieser Vorläufer des modernen Naturempfindens mit der älteren aus Rubens hervorgegangenen Kunst der Landschaftsschilderung, wie sie sich in den zwei schönen Landschaften von Gainsborough offenbart. Auch die englischen Porträtisten bilden eine glänzende Reihe, von Reynolds machtvollem Bildnis Garricks: über Romneys Lady Hamilton zu Raeburns, Lawrence und Hoppners weiblichen Bildnissen. Von der Schule der Genremaler steht ein köstlicher Morland, „die Zigeuner", einem etwas harten Landseer, „Mutter und Kind", gegenüber. Von Bonington, dem Bindeglied zwischen Engländern und Franzosen, zwei Werke, darunter eine Ansicht von Paris.

Den Kern der Sammlung Cheramy bilden die französischen Romantiker. Ihr Vorläufer Gros leitet mit einem wuchtigen Porträt der Mlle. Mezeray die Reihe ein. Die 17 Werke von Géricault geben ein Gesamtbild vom Schaffen dieses Künstlers, da neben dem, einst in Delacroix Besitz befindlichen, großen „lancier rouge" neben das vollendete Porträt von Géricaults Freund Jamar eine Reihe Skizzen und Studien treten: so die zu dem Chasseuroffizier



GOYA: Lola Ximenez

im Louvre, Entwürfe und Studien (Leichenköpfe) für das Medusenfloß, Pferde- und Rennplatzstudien, die Verwundeten von Missolunghi und endlich zwei Hauptstücke aus der Serie der Wahnsinnigen: die „Neidische", gewöhnlich „la folle" genannt, und der „Kleptomane".

Von Delacroix enthält die Sammlung nicht weniger als 76 Werke, meist Skizzen: Eine Reihe Skizzen und Entwürfe zum Gemetzel auf Schios, das seinerzeit auf dem Salon von 1824 den Kampf um sich entfesselte, Skizzen zum Tode Sardanapals, die wunderbare Phantasie vom König Rodrigo, von deren improvisierter Entstehung Dumas Memoiren berichten, das seltsame Bildnis Paganinis, eine Reihe Aquarelle und die Skizzen zu den Fresken im Palais Bourbon.

Neben den Romantikern sind die Klassiker durch eine Reihe hervorragender Werke vertreten, unter den 5 Davids die Skizze zu seinem Rompreis: „Erasistratos entdeckt den Grund der Krankheit des Antiochus", das Porträt der Marquise von Pastoret (1792), eines



GÉRICAULT: ◻
Skizze zum „chasseur à cheval"



DELACROIX: Paganini

dieser halb skizzenhaft behandelten Bildnisse, in denen David uns heute am nächsten steht, und das herbe Porträt der Mme. de Tangry. Von Prudhon ein Entwurf zu einem Triumphe Bonapartes und neben einigen kleineren Skizzen eine sehr schöne zu dem „verfolgten Verbrechen" im Louvre.

Von Ingres eine Variante zum Oedipus des Louvre, eine Bäuerin von Palermo, das Bildnis des Bildhauers Lemoyne und einige Studien. Besonders wichtig ist eine Skizze zu der unvollendeten Freske des „goldenen Zeitalters" in Dampierre. 3 Werke Chassériaus wären hier noch anzuführen.

Von den sich um die Schule von Barbizon gruppierenden Meistern fällt zunächst Corot mit 24 Werken auf, darunter eine Reihe entzückender italienischer Landschaften aus des Meisters Frühzeit; wie die Terrazza Doria in Genua, der Tempel des Jupiter Stator und eine Reihe köstlicher intimer Skizzen, an figürlichem die „kleine Elster", ein liebreizendes Bildnis eines kleinen Mädchens. Der Hohlweg von Rousseau, 9 Millets, eine arabische Fischerfrau von Decamps, eine Kindergruppe und ein Waldinneres von Diaz, von Daumier, eine Zeichnung, einen Maler vor seiner Staffelei darstellend, einige Tierzeichnungen von Barye, zwei Tassaert gliedern sich der schönen Serie der Corots an.



COROT: Genzano, près du Lac Nemi
□ No. 131 du Catalogue □

Auch neuere Meister sind mit wichtigen Stücken vertreten. Couture, Courbet (badende Frauen, Copie der Hille-Bobbe) Puvis de Chavannes (3 Werke), Gustave Moreau (2), einer der köstlichen Fächer von Pissarro, Manet, Degas, darunter ein sehr bemerkenswertes Mädchenbildnis, und unter 3 Renoirs das berühmte Wagnerporträt.

Eine Eigentümlichkeit der Sammlung Cheramy wäre noch zu erwähnen: die Kopieen von Meistern nach berühmten Werken: die Serie beginnt mit Mona Lisa von Greco kopiert, es folgen die Hille-Bobbe von Courbet, die Dantebarke von Manet, eine freie Interpretation der kleinen Reiter des Velazquez von Manet, und endlich eine dieser köstlichen Kopieen Fantin Latours nach den Kreuzfahrern Delacroix', in der die im Original leider heute schon verblassende Farbenpracht noch prächtig erstrahlt.

Einige dieser Werke sind vom Verkauf ausgeschlossen, da sie persönliche Geschenke der Künstler sind oder testamentarisch über sie verfügt wurde, der Rest wird Anfang Mai in alle Winde gehen, hoffentlich wird manches der Stücke seinen Weg nach Deutschland nehmen. R. A. M.

EIN DEUTSCHES FRITTENPORZELLAN DES 18. JAHRHUNDERTS.

Es ist bekannt, daß fast alle Länder Europas, denen es im 18. Jahrhundert selbst nach der Erfindung des Porzellans in Dresden durch Böttger im Jahre 1709 nicht gelingen wollte, hinter das Geheimnis desselben zu gelangen, sich mit einem Surrogat zu helfen suchten, dem sogenannten Weich- oder Frittenporzellan, so genannt, weil es, äußerlich mehr oder weniger dem echten Porzellan gleichend, dennoch eigentlich nur eine Art Glas war, das aber technisch nicht wie dieses, sondern wie ein keramisches Produkt behandelt, d. h. nicht geblasen, sondern töpfermäßig auf der Drehscheibe aufgedreht wird. Es erhielt eben darum auch keine jener inneren Vorzüge des echten Porzellans um derenwillen man dies in Europa immer so geschätzt und seine Nacherfindung beständig versucht hatte.

Ebenso bekannt ist es auch, daß ein derartiges Frittenporzellan durch Generationen hindurch das ausschließliche Porzellanerzeugnis gewesen ist, das Frankreich, Italien, Spanien fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hergestellt haben, indem sie es freilich vielfach zu einer hohen Kunst zu erheben verstanden. Gänzlich unbekannt ist es jedoch bis jetzt gewesen, daß auch Deutschland, das Land der Erfindung des echten Porzellans, einmal ein solches Frittenporzellan hergestellt hat und zwar ein so seltsames, daß ihm die ganze europäische Porzellankunst nichts Gleiches zur Seite zu stellen haben dürfte. Dies ist, wie sich jetzt nachweisen läßt, in der um 1760 gegründeten Thüringer Fabrik geschehen, die für gewöhnlich als Rudolstädter Porzellanfabrik bezeichnet wird, obwohl sie anfangs in Sitzendorf, dann in Volkstedt ihren Sitz gehabt hat, und der Beweis hierfür sind einige mit der Marke dieser Fabrik, der Gabel bezeichnete Porzellane, die, bisher völlig unbeachtet, im Porzellanzimmer des Schlosses zu Arnstadt im Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen sich befinden und, wie sich weiter unten zeigen wird, als Frittenporzellan nicht zu verkennen sind.

Diese Rudolstädter Fabrik ward um 1760 begründet von einem gewissem Georg Heinrich Macheleid, der, 1723 als Sohn eines Arzeneilaboranten geboren, anfangs sich der Theologie gewidmet hatte, dann aber seiner inneren Neigung folgend, sich den Naturwissenschaften ergab und hierbei mit ganz besonderem Eifer auf die Erfindung des Porzellans ausging. Hierüber hatte er schon auf der Universität Jena von dem damals so berühmten Lehrer der Naturwissenschaft Hamberger ein Rezept vernommen, nach welchem es aus Ton und Kieselerde bestehen sollte. Nun mischte er allen Sand und alle Tonarten, die er erlangen konnte, zusammen, doch zunächst ganz vergeblich. Da soll ihm eine Frau Streusand zum Verkaufe gebracht haben, von dem er sich einen kleinen Vorrat anschaffte, um auch mittels ihm die Porzellanherstellung zu versuchen. Und sie gelang. Aber nun war die Frau fort, er wußte nicht, woher sie gekommen, und als daher sein Vorrat erschöpft war, war er so weit wie vorher. Nun durchsuchte er die ganze Umgebung und forschte nach dieser Erde, bis er sie schließlich in einem

Steinbruch bei Königsee zu finden glaubte. Und nun glückte ihm die Porzellanherstellung in der Tat von Neuem, so gut, daß er eine Eingabe an den Fürsten Joh. Friedrich von Schwarzburg machen konnte um ein Privileg zur Errichtung einer Porzellanfabrik, die dann zur Gründung der Rudolstädter Fabrik geführt hat.[1])

Indessen, wenn diese Überlieferung wirklich wahr ist, dann war diese Fabrik begründet, bevor Macheleid das wirklich echte Porzellan gefunden hatte. Denn nimmer kann dies entstehen aus der Vermischung irgendeines Tones mit Kieselerde, d. h. mit Sand oder Quarz, da Porzellan bekanntlich ein Gemisch von einer bestimmten feuerfesten Erde, genannt Kaolin und Feldspat oder, wenn auch seltener, Kalk ist. Aus jenen Bestandteilen konnte nur im günstigsten Falle ein Frittenporzellan hervorgehen, mithin jenes minderwertige Surrogat, das damals so oft als Ersatz für das echte Porzellan hat gelten müssen und doch bei der keramischen Unkenntnis der Zeit so oft für das echte Porzellan gehalten worden ist.

Einem derartigen Resultate entsprechen aber nun ganz die oben erwähnten Stücke. Es sind dies vier kleine, henkellose Täßchen mit Untertassen, die zunächst ganz wie chinesische Porzellane aus der Zeit der sogenannten Familie rose aussehen. Wie so häufig jene, zeigen auch sie einen farbigen, mit geometrischem Grundmuster versehenem Grund, der in zwei Aussparungen die für diesen Stil typischen Blumenzweige mit in Rosa gehaltenen Päeonien vorführen. Nur ist der Grund hier immer gelb, indes bei den chinesischen Porzellanen mehr rötliche oder blaue Töne vorwiegen. Im übrigen aber ist die Nachahmung der chinesischen Porzellane in Zeichnung wie Farbe gut gelungen, namentlich auch das dieser ganzen Gattung den Namen gebende Rosa. So stehen diese Stücke künstlerisch ziemlich hoch da. Technisch dagegen um so tiefer. In dieser Beziehung erscheinen sie so primitiv, wie nur irgend möglich, in der Masse sogar fremdartig und alleinstehend, wie sicherlich kein anderes Porzellan Europas. Sie sind plump in den Wandungen, nicht gleichmäßig rund aufgedreht, die Glasur ist trocken und stellenweise wie mit schmutzigem Staub bestreut. So geben sie sich ganz als Versuchsstücke. Die Masse aber ist gelblich, wie Elfenbein, dann aber zwar durchaus durchscheinend, wie echtes Porzellan, doch so weich, daß man sie schon mit dem Fingernagel zerkratzen kann. So steht man hier in der



Büste eines sächsisch-thüring. Prinzen in Rudolstädter Weichporzellan.
Königl. Porzellansammlung, Dresden.

Tat vor einem Frittenporzellan und zwar einem in der Masse so weichem, wie es Europa nicht wieder hergestellt hat, ja, wie man es einzig und allein in Persien wiederfindet, in welchem Lande gleichfalls ein ganz ähnliches durchscheinendes, elfenbeinfarbenes und leicht zerbröckelbares Produkt spätestens im 18. Jahrhundert fabriziert worden und auch gelegentlich damals nach Europa hinüber gebracht worden ist. Doch dürfte diese Überstimmung hier nur eine zufällige sein, da dieses persische Produkt damals zu selten war, um zu einer Nachahmung irgendwie Anlaß geben zu können.

Interessant jedoch ist, daß sich noch ein Erzeugnis dieser Art erhalten hat, das sicherlich gleichfalls aus der Rudolstädter Fabrik hervorgegangen ist. Es ist die hier abgebildete Büste eines Prinzen auf einem Sockel an dem das sächsische Wappen hängt, die sich in der Porzellansammlung zu Dresden befindet, für die sie im Jahre 1879 als „Hubertusburger Fayence"

[1]) Stieda. Die Anfänge der Porzellanfabrikation auf dem Thüringer Walde. Jena 1902. S. 30.

angekauft worden ist. Auch hier ist das rein künstlerische wieder merkwürdig weit fortgeschritten, auch technisch steht sie höher als jene Tassen. Aber die Masse ist ganz genau dieselbe, wie bei jenen: sie ist wieder ganz gelblich und durchscheinend und ebensowenig kompakt. Kein Mensch würde dies Stück zunächst für „Porzellan" halten und doch kann es wiederum nur, weil es durchscheinend aber nicht hart ist, ein Frittenporzellan sein.

Aus allen diesen Stücken aber dürfte hervorgehen, daß, da diese künstlerisch schon ziemlich vorgeschritten sind, die Fabrik von Rudolstadt doch beträchtliche Zeit ein Frittenporzellan produziert haben muß.

E. Zimmermann.

ITALIENISCHER KUNSTSCHMUGGEL.

Von Zeit zu Zeit geht durch die italienische Presse ein Schrei der Entrüstung über heimlichen Export von Kunstwerken ersten Ranges. Von Seiten der Regierung wird alsdann versichert, daß die Schuldigen wegen ihrer Verletzung des gesetzlichen Ausfuhrverbotes zur Verantwortung gezogen werden sollen, man hört aber nie davon, daß dies in Wirklichkeit geschehen ist. Jetzt handelt es sich wieder einmal um einen solchen Fall: die Madonna der Luca Signorelli, die sich im Palazzo Mancini in Città di Castello befand, ist in der National-Gallery in London aufgetaucht; alle zuständigen Behörden wußten nichts von ihrem Flug über die Alpen. Das Bild, das seinerzeit in einem Keller in Montone entdeckt wurde, ist signiert und 1515 datiert und dadurch natürlich besonders wichtig.[1])

Angesichts dieses chronischen Zustandes von Gesetzesverletzung ist es nun sehr bemerkenswert, wie ein sachverständiger Beurteiler, J. W. Palmarini, Sekretär der „Ufficio per l'esportazione degli oggetti d'Arte" zu Florenz, sich in der letzten Nummer des „Marzocco" über die für Italien so wichtige Angelegenheit äußert. Eine Zahl möchte da zuerst hervorgehoben werden; ihm Jahre 1907 wurden alte künstlerische Erzeugnisse im Werte von sage und schreibe nur 162740 Lire dem Ausfuhramt von Florenz vorgelegt. Wer da weiß, daß Florenz die Zentrale des italienischen Kunsthandels ist und aus Verfolgung der Ankäufe der Galerien und der Privaten sich ein ungefähres Bild davon gemacht hat, wie hoch in Wahrheit sich die Werte der exportierten Gegenstände belaufen, dem ist klar, daß jene Summe vielleicht den hundertsten Teil des effektiven Exportes bedeutet, und daß das Gesetz in ungeheuerlicher und öffentlicher Weise übertreten wird. Daß dem aber so ist, daß das stumme Zusehen der Behörden konstant geworden ist, das ist nur die natürliche Folge der maßlosen Lasten, die das Gesetz dem Verkäufer auferlegt und der Ungerechtigkeit, die darin liegt, jemandem die Veräußerung seines Besitzes überhaupt zu verbieten, ohne daß der Staat bereit ist, auch nur zu einem halbwegs der heutigen Lage des Kunstmarktes entsprechendem Preise das vom Ausfuhrverbot betroffene Werk zu erwerben. Selbst aber wenn Ankäufe geschehen, so ziehen sich die Verhandlungen endlos hin und bei einem großen Preise würde die Kaufsumme auf eine Reihe von Jahren verteilt. Dasjenige, was meist die Besitzer von hervorragenden Kunstwerken zu ihrer Veräußerung treibt, die Notwendigkeit schneller Geldbeschaffung findet bei einem Verkauf an den Staat nicht seine Befriedigung. So ist denn der heimliche Export der Kunstwerke die einzige Möglichkeit, die den Verkäufern offen bleibt, und sie haben ihren Kunstschmuggel in raffinierter Weise organisiert. Und daß eben die Ufficii per l'esportazione degli oggetti d'arte nicht imstande sind eine wirksame Überwachung auszuüben, das wird aus den Ausführungen Palmarinis nur allzu klar. Er unterscheidet drei Formen des Kunstschmuggels: den Detailschmuggel, den organisierten Großschmuggel und den offiziellen Schmuggel. Im Gepäck der Reisenden, in Automobilen, auf Privatjachten, mit Möbeltransporten wandert in einzelnen Stücken eine Menge der ausfuhrsteuerpflichtigen oder von der Ausfuhr ausgeschlossenen Kunstgüter aus dem Lande. Der organisierte Kunstschmuggel wählt den Weg des Meeres; mit Fischerboten werden ganze Ladungen den passierenden Dampfern zugeführt. Von geradezu komischem Charakter ist aber der offizielle Kunstschmuggel, der die großen Kunstwerke, „versehen mit allen religiösen Tröstungen der Ausfuhrämter: Siegelung, Verschnürung, Erlaubnisschein usw." ins Ausland bringt. Im Ausfuhramt erscheint eine Kiste, um mit der Erlaubnis der Ausfuhr ausgestattet zu werden. Irgend eine moderne Marmorbüste ist darin. Sie wird im Amt zugenagelt, kreuzweise verschnürt, plombiert und verabschiedet. Im Magazin des Spediteurs wird nun ein Brett des Deckels nach dem anderen losgelöst, der alte Inhalt entfernt, und durch wichtige Schmuggelwaren ersetzt. So kann dann sehr gut eine Büste des Donatello

[1]) Wie sich nachträglich ergeben hat, ist das Bild doch mit Erlaubnis des Ausfuhramtes und zwar desjenigen in Rom exportiert worden.

mit der Erlaubnis des Amtes, welches über den heimlichen Export wachen soll, ins Ausland ziehen. Ein anderer Modus besteht darin nasse Stricke zur amtlichen Verschnürung zu nehmen; wenn sie gut getrocknet sind, verlängern sie sich ansehnlich, können von der alten Kiste abgestreift und auf eine andere Kiste bedeutenderen Inhalts aufgestreift werden. Oder ein Bild wird in eine dicke Holztafel mit einer Kopie nach einem Trecentobilde eingelassen. Bei kleinen Amtern wird auch ein altes Stück als Fälschung bezeichnet werden können und als solches die Erlaubnis zum Export erhalten.

Alle solche Praktiken zu verhüten fehlt den Behörden jede Möglichkeit. Will Italien seinen Privatbesitz an Kunstwerken erhalten, so muß es eben zu Käufen schreiten. Seit einigen Jahren sind bereits ansehnliche Ankäufe durch den Staat geschehen. Das neue Gesetz über diese Materie, das am 12. Februar d. J. von der Deputiertenkammer angenommen ist und demnächst vor den Senat kommt, schafft nun einen bedeutenden Fonds, welcher auf breiterer Basis eine positive Funktion des Staates neben dem Verbot der Ausfuhr gestatten soll. *

8

DAS ORIENTALISCHE MUSEUM DES PRINZEN HEINRICH VON BOURBON.

Zu den hervorragendsten Privatsammlungen des asiatischen Orients zählt das Museum des verstorbenen Prinzen Heinrich von Bourbon, Grafen von Bardi, in Venedig. Vor etwa zwanzig Jahren unternahm der Prinz seine Reise nach dem Orient, in einem glücklichen Zeitpunkt für den Einkauf japanischer und chinesischer Antiken. In allen Ländern, welche der Prinz berührte, machte er sich zur Aufgabe, in zielbewußter Weise zu sammeln. In Japan stand ihm zur Seite der vormalige Legationssekretär Baron Heinrich von Siebold, so daß die bedeutendsten Einkäufe in diesem Lande gemacht wurden. Es sind etwa 30000 Gegenstände antiker Kunstschätze, die nach Europa gebracht und alsdann in 14 Sälen in dem vom Prinzen bewohnten Palast Vendramin in Venedig aufgestellt wurden, wo sie sich noch befinden und daselbst auch zur Liquidation gelangen werden. Dr. Justus Brinckmann, Direktor, und Shinkichi-Hara, wissenschaftlicher Assistent am Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe, haben alle bemerkenswerten Künstlernamen und Datierungen festgestellt. Sehr reichhaltig ist die Kollektion japanischer Lackarbeiten; davon sei hervorgehoben: ein Schreibkasten mit außen hochgewölbtem Deckel in glänzend schwarzem Grund Kamelien und Kieferzweige in Bleieinlage und Goldlack; in der Art des Korin-Innen betautes goldenes Gras, Tropfenzähler rechteckig, schwarz. Erwähnt sei auch ein zweiter Schreibkasten. Außen: In der offenen Veranda ein Fürst und eine Dichterin, denen zwei Hofdamen die Neujahrskiefer bringen; im Garten Kiefern, Bambus und blühende Mume mit Wolkenstreifen. Drei Wappen: das Awoi-Mou (Jokugawa) und das Umebachi-Mou (Maeda oder Matsudaira). Innen: Felsen am Ufer mit blühenden Bäumen und Tempelbauten (17. Jahrhundert). Kleine Kommode, rechteckig, mit zwei halbbreiten Schiebfächern und oben einer Platte mit schrägem Rande. Auf Nashiji-Grund in erhabenem Goldlack mit Goldfolie rundgelegte Blütenzweige und Howo-Vögel neben Go-san-no Kiri-Mon. Silberne Griffe der Zugringe in Gestalt von Neikenblüten. — Lesepult, auf rechteckigem Untersatz mit Schubfach erhebt sich aus weißmetallener Fassung der kantige Stamm, an dessen oberen Ende das Pultbrett schräg befestigt ist. Auf Nashiji-Grund in Goldlackrelief mit Goldmosaik Kakibäume neben alten und jungen Kiefern in hügeligem, von einem Bach durchflossenen Gelände. Bemerkenswert sind die Medizindosen (Inros) in allen Lackarten, ein schöner, komplett eingerichteter Tragbaldachin und die unzähligen Nippsachen. Auch fehlt es nicht an Porzellanen, Bronzen, Zellenschmelzarbeiten, Elfenbeinschnitzereien usw. Von Geweben seien nicht vergessen Kostüme der Nô-Tänzer, Hoftrachten, Priestermäntel, Hosen und Obis mit prachtvollen Dessins. Die Waffensammlung ist durchweg erstklassig, z. B. eine Scheide mit Kirimon in glänzendem Goldlack auf Nashiji-Grund. Diese Klinge ist bezeichnet: Osafune Sukesada in der Provinz Bizen, datiert Tensho 7 (1579). Dann ein Langschwert, Beschlag und Griff aus Shibuichi, mit Affen, Raubvogel und Stauden in Relief aus verschiedenen Metallen, datiert Tembun 2 (1533); eine Scheide, dessen Griff umwickelt mit schwarz gelacktem Rotang ist, Beschlag aus Silber, Ortband, Fuchikashira, Kazuka und Kogai mit Wellen in flachem Relief — Klinge bez. Osafune-Meister, datiert Bummel 19—Choko 1 (1487). Von bezeichneten Klingen seien noch erwähnt: Shizuein in Kioto, datiert Shoo 4 (1291); Norimitsu in Osofune Provinz Bizen, datiert Bunsho 2 — Ogei 1 (1467) usw. — Bemerkenswert sind zwei alte Tempelwächter aus geschnitztem Holz, über 1000 Jahre alt, und eine Priesterfigur aus dem 15. Jahrhundert. Sämtliche Biyobus sind Originale alter, berühmter Meister aus dem 16., 17. und 18.

Jahrhundert, wie z. B. Korin, Seppo, Toyotomi, Genki u. dgl. mehr. — Unter den Lackarbeiten aus China sind besonders die Stücke aus rotgeschnitztem Tiaotsi-Lack hervorzuheben. Von China seien erwähnt: Porzellane, manche Blanc de Chine und Sang de boeuf; seltene Opfergefäße aus Lapislazuli, eins davon ganz alt mit Inschrift; außerordentlich gut erhaltene antike Tempelpanneau, davon eins aus rotem Atlas mit reicher Goldstickerei. Vieles weitere aus Cochinchina, Borneo, Java, Birma. Siam ist meist mit Silber- und Goldarbeiten vertreten, darunter zwei Stück 70 cm hohe Räuchergefäße. Eine zweite solche Sammlung wieder zusammenzubringen, dürfte ein Ding der Unmöglichkeit sein. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Kollektion, ein Museum im wahren Sinne des Wortes, nicht zusammenbleiben wird, wie es wohl der Wunsch des verstorbenen Sammlers gewesen sein wird. Br.

DER KUNSTMARKT

BERLIN

Ein Ereignis ersten Ranges war die Versteigerung von radierten Werken Max Klingers und anderer moderner Graphiker bei Amsler und Ruthardt am 23. und 24. März. Es handelte sich zum größten Teil um vorzügliche Probedrucke der Zyklen Klingers und einzelner Blätter daraus, und die erzielten Preise legten von der außergewöhnlichen Schätzung der Kunstblätter deutlichstes Zeugnis ab. Das Handexemplar des Künstlers von Opus VIII „Ein Leben", erste Ausgabe von der unverstählten Platte, stieg bis auf 6700 M.; einzelne Blätter aus dieser Folge wurden nicht im Verhältnis hoch bezahlt; sie bewegten sich zwischen 200 M. (Bl. 9 u. 12.) und 360 M. (Bl. 13) und 380 M. (Bl. 15). Das ursprünglich für diese Folge radierte Blatt „Christus und die Samariterin", das aber nicht in sie aufgenommen wurde, errang 1070 M. Fast ebenso hoch geschätzt (4500 M.) wurde Opus XIII, „Vom Tode, Zweiter Teil" (Exemplar Nr. 1 der ersten nummerierten Ausgabe, die nur bis 100 geht); Einzelblätter wurden hoch bewertet: „Und doch!" 1050 M., „An die Schönheit" 1750 M., „Mutter und Kind" 910 M., „Versuchung" 750 M., „Der Herrscher" 990 M., andere im Verhältnis geringer. Den dritten Rang nahm Opus X, „Eine Liebe", mit 3100 M. ein. (Einzelblätter gingen entsprechend in der Höhe von 250—300 M.); den vierten Opus XII, „Brahms-Phantasie", 2660 M., Einzelblätter 230—615 M.; ein später verworfenes und daher seltenes Blatt, „Unterwelt", 1200 M. Die übrigen Folgen: Opus I, „Radierte Skizzen" (von 1879) 2100 M.; Opus II, „Rettungen Ovidischer Opfer", 2050 M. (Einzelblätter 60—85 M., nur „Anrufung" 210 M. und Titelblatt 225 M.); Opus III, „Eva und die Zukunft", 900 M. (Einzelblätter relativ hoch, 170 und 180 M.); Opus IV, „Intermezzi", 590 M. (daraus „Bergsturz" 200 M., „Psyche mit der Büchse der Pandora" — nicht in die Folge aufgenommen und nur in zwei Exemplaren bekannt — 495 M.); Opus VI, „Ein Handschuh", 1650 M.; Opus IX, „Dramen", 1550 M.; Opus XI, „Vom Tode, Erster Teil", 2100 M.

Von den Einzelblättern Klingers erregte begreiflicherweise der Halbakt eines jungen Mädchens mit sehnsüchtigem Aufblick das größte Interesse (Kat.-Nr. 197). Dieses Blatt war bekanntlich von dem Direktor des Leipziger Museums als Unikum seinerzeit mit 4500 M. bezahlt worden. Die maßlose Überschätzung sowohl Klingers als des Seltenheitswertes von Kunstwerken, die sich darin kundgab, wurde durch das Erscheinen des zweiten Exemplars und durch den Preis, den es nun erzielte (1020 M.) ad absurdum geführt. Dieser Preis ist ja, obwohl noch immer hoch, dennoch hinter den für drei einzelne Blätter auf der Auktion erzielten Preisen zurückgeblieben. — Eine wenig bekannte Radierung, Mephisto in Fausts Studierzimmer, brachte 325 M.; ein Künstler (Klinger selbst) vor seiner Staffelei 530 M.; ein Seidenspitz, auf Atlas gedruckt, 420 M.; Aquatintablatt, Brustbild eines Spaniers, 405 M.; selbst für (seltene) Exlibris von Klingers Hand wurden noch 60—330 M. bezahlt. Handzeichnungen in der Art seiner Radierungen stiegen natürlich hoch: Orientalischer Herrscher 960 M., In der Sommerfrische 1900 M., Amor, Tod und Jenseits 920 M., Amors Schandtaten 600 M.

Die anderen zum Verkauf gelangenden Blätter waren viel weniger begehrt. Die feinen Radierungen Leibls gingen im Höchstmaß bis 305 M., M. Liebermann nur bis 60 M. (höhere Preise erreichten Handzeichnungnungen, bis 180 M.), Menzel 69 M.; selbst Stauffer-Bern errang nur 385 M. (A. v. Menzel) und 430 M. (G. Freytag); der liegende weibliche Akt 310 M. (gute frühe Abdrücke, z. T. mit Grat); ebenso E. M. Geyger: Darwinismus 260 und 370 M.; Otto Greiner: Inferno, erster Abzug, 360 M., Entführung Ganymeds 260 M., Studie zum Inferno 470 M. Ausländer gingen verhältnismäßig höher: Seymour Haden bis 700 M., Herkomer (Dame in Weiß) 620 M., J. F. Millet 425 M. (Le départ pour le travail); A. Zorn bis 270 M.; Whistler wurde hoch bezahlt, bis 1000 M. (Long Venice; Salute: Dawn. Venice

brachte 560 M., San Biagio 880 M., The little mast 715 M. usf.). Das Gesamtresultat dieser Auktion lehrt wiederum, daß der Marktpreis der Graphik nicht nach Schönheit, sondern nach Seltenheit und Mode sich richtet.

In Lepkes Auktionshaus gab es am 17. März eine Versteigerung von alten Gemälden aus dem Besitze von Prof. Wedewer (Wiesbaden). Am interessantesten war eine ganze Reihe von spanischen Bildern des 15. Jahrhunderts, die italienische mit niederländischen Einflüssen paarten. Solche wurden durchschnittlich mit 400–500 M. bezahlt, einige besonders gute mit 1155 M.; zwei Gemälde zusammen, je zwei Heilige darstellend, mit 1500 M.; 610 M. (der hl. Jacobus von Compostella auf dem Thron); 1900 M. (Altarblatt mit der hl. Jungfrau). Die übrigen waren fast lauter Niederländer des 17. Jahrhunderts: Landschaften mit Staffage von K. Dujardin 605 M. und 635 M., Landschaft mit Verstoßung der Hagar von Roelant Savery 460 M., eine leidenschaftliche Interieurszene „Die Abrechnung" von G. v. d. Eeckhout 340 M.; eine genrehafte Abendmahlsszene von J. de Wet 460 M., eine reiche Landschaft von Patinier 600 M., eine zierliche Landschaft von J. van Kessel 435 M., Flußlandschaft von Jan van Goyens 365 M., eine vortreffliche figurenreiche Kreuzschleppung in großer Landschaft von P. Brueghel d. J. 1200 M.; ein gutes Kircheninnere von A. de Lorme 450 M., Landschaft von L. van Uden 505 M., Reiterschlacht des Palamedesz 500 M., Landschaft mit Jagdgesellschaft von Weenix 500 M.; ein P. Potter 480 M., Bewegte See von W. van de Velde 560 M., zwei Gegenstücke, Krieg und Frieden, von Brueghel und H. van Balen 2300 M., ein glänzendes Familienporträt von Jordaens 2820 M. (wohl die bedeutendste Erwerbung), Kircheninneres mit zahlreichen Figuren, sehr sorgfältig durchgeführt, von Neefs und Teniers 2460 M., Blumenstrauß von J. van Huysum 400 M. Andere Länder waren nur mit wenigen Werken vertreten: eine hübsche Familienszene von Chardin erzielte 800 M., zwei Skizzen aus Tiepolos Atelier 470 M., der Gekreuzigte von B. Bruyn errang 800 M., und ein Cranachsches Schulbild, die Ehebrecherin vor Christus, 555 M.

Altes Kunstgewerbe gelangte bei Lepke zweimal unter den Hammer, am 10. März u. ff. und am 31. März. Von der ersten Versteigerung war fast allein der erste Tag wichtig; vor allem erreichten einige Gobelins ansehnliche Preise: ein flandrischer vom Ende des 16. Jahrhunderts, figürlicher Art, 1170 M., ein glänzender italienischer, 16. Jahrh., dekorativ-architektonischer Art, 6500 M., ein Brüsseler in der barocken Manier des 17. Jahrh. (um 1640: Apelles malt Cambasba) 8200 M. Möbel gingen ziemlich viel fort, aber nicht zu sehr hohen Preisen: Salon-Garnitur (5 Stück), Louis XVI., 435 M., Danziger Schrank, 17. Jahrh., 470 M., ein deutscher Intarsienschrank, 17. Jahrh., 545 M., eine französische Pendule, Louis XV., 535 M. usf. Bronze: Reiterdenkmal Ludwig XIV. von Girardon 1140 M., Kauernder Windhund, französisch, Ende 18. Jahrh., 800 M., Büste der Maria Antoinette von Pajou, 595 M., Statuette eines sitzenden Mädchens, französisch, Louis XVI., 460 M., reiche Kamingarnitur von Thomir, 770 M. Porzellan: große Prunkvase, russisch, 1843, 2750 M., Terrine, Paris 1819, 350 M., Altmeißener Dose 580 M., zwei chinesische Vasen 880 M. — In der Versteigerung am 31. März überwogen Goldschmiedearbeiten und Porzellan: Pokale und Humpen, Nürnberger Arbeit, gingen um 450 M. resp. 400 M. ab, ein Traubenbecher 565 M., ein Augsburger Renaissancebecher 820 M., ein Nürnberger Deckelhumpen 660 M., Danziger Münzhumpen (v. 1708) 800 M. Porzellanfiguren brachten 300 M. (Meißen: Eheglück), 505 M. (Meißen: Allegorie des Krieges), 600 M. (zwei Frankenthaler Genregruppen), 560 M. Meißen: pastorale Gruppe). Ein prächtiger holländischer Schrank noch aus dem 16. Jahrhundert brachte nur 350 M. Zwei Guasch-Miniaturen von dem Rheinlandschaftsmaler Schütz d. A. erzielten 405 M. S.

FRANKFURT a. M.

Eine für Medaillensammler wichtige Versteigerung findet am 18. und 19. Mai durch die Firma Adolf Heß Nachfolger, statt. Es handelt sich um das Vermächtnis des verstorbenen Direktors des Kgl. grünen Gewölbes Dr. Julius Erbstein zu Dresden, der als Numismatiker in allen Fachkreisen wohlbegründeten Ruf genoß. Die von ihm hinterlassene Sammlung, deren 1. Teil nunmehr unter den Hammer kommt, hat sich in einer 150jährigen Sammlertätigkeit von Generation zu Generation fortgeerbt. Vieles davon ist bereits früher publiziert worden, sodaß in der Hauptsache alle Garantien für den wissenschaftlichen und künstlerischen Wert der Sammlung gegeben sind. Wer die Geschichte dieser Sammlung verfolgen will, findet dazu die besten Hinweise in dem Vorwort des umfangreichen und prächtig ausgestatteten Katalogs, den eben jetzt A. Hess Nachf. herausgegeben hat. Er verzeichnet insgesamt 1620 Nummern, die die

Abteilung der alten Kunstmedaillen umfassen und gerade hier tritt charakteristisch die Vorliebe Erbsteins für seine engere sächsische Heimat zutage. Den Katalog eröffnet eine Rubrik italienischer Medaillen, darunter als Nr. 1 ein Selbstporträt Vittore Pisanos. Als 2. Hauptteil folgen dann deutsche und niederländische Medaillen, die fast eine vollständige Geschichte der deutschen Kaiser und Könige, sowie die Bilder aller hervorragenden Privatpersonen vermitteln. Ein 3. Hauptteil vereinigt endlich Medaillen mit religiösen Darstellungen, hauptsächlich von Joachimsthaler Künstlern. Endlich mögen noch eine kleine Rubrik Medaillen-Modelle von Tobias Wolff, sowie einige Modelle bekannter Künstler genannt sein. Im einzelnen wird der fachmännische Blick schnell dieses oder jenes besonders wertvolle Stück entdecken.

8

MÜNCHEN

Der wichtigste Verkauf des vergangenen Monats war die „Arlésienne" van Goghs, die für 15000 M. aus dem Besitz der Münchener Kunsthandlung Zimmermann in Berliner Privatbesitz überging. An wichtigen Auktionen fand im März bei Helbing allein eine Versteigerung von Werken altbayrischer Kunst aus Ayinger Privatbesitz statt, die ursprünglich für ein dort geplantes Museum gesammelt waren. Dafür gab es im April sogleich, ebenfalls bei Helbing, drei aufeinander folgende bedeutende Auktionen. Für den Verkauf der Sammlung F. Kalister aus Triest war die gegenwärtige Zeit und ihre Wünsche und Anforderungen in Kunstdingen nicht gerade die günstigste. Der verstorbene Besitzer wird für die Zusammenbringung seiner Galerie sicherlich bedeutend mehr gezahlt haben als die Erben erzielen konnten. Weitaus das interessanteste Bild war Munkacsys „vor der Schule" (1871), aus der schwarzen Periode des Künstlers, aus welcher die „nächtlichen Vagabunden" am bekanntesten sein dürften. Trotz des schadhaften Zustandes steigerte die Nachfrage den Preis auf 9300 M., wofür es die Galerie Knorr in München erwarb. Überhaupt hatte Herr Knorr Gelegenheit, seiner Sammlung wertvolle Stücke zu gewinnen wie Lenbachs „Rumänin" (M. 7100), und am Nachmittag bei einer weiteren Versteigerung bei Helbing, Eduard Schleichs Erntebild (M. 1000) und einen feinen kleinen Spitzweg „Gebirgstal" (M. 410). Als eifriger Käufer trat Herr Justizrat Rütkens (Aachen) auf, welcher Leibls Studienkopf eines jungen Mannes, auf grünem Grund gemalt, aus frühester Zeit stammend, für 8120 M. an sich brachte. Aus der Versteigerung Kalister sei noch genannt: Benlliure, Weinprobe (M. 10200, Chemnitz, Privatbesitz), Favretto „Tauben von Venedig" (M. 2800), Gaißer „Beim Goldschmiede" (M. 4150), desselben „Kriegsnachrichten" (M. 2560), ten Kate „Werbung" (M. 2000), F. A. Kaulbach „Zwei Schwestern" (M. 7400) Kowalski „Postschlitten" (M. 3000), Verboekhoven „Schafstall" (M. 2500). – Die Perle der Versteigerung des Nachmittags, Spitzwegs „Alchimist" erstand für M. 3000 Artaria in Wien. Weiterhin erreichten: Klombeck, „Laubwald" (1844) M. 330, Lier, „Berglandschaft" M. 4900, Schleich „Strandbild" M. 6400 (!), kleine Arbeiten Spitzwegs bis zu M. 970, eine Wiederholung des bekannten Gutsherrn M. 1500, Zumbusch „Märchen" M. 2100.

Aus der Versteigerung einer süddeutschen Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen hervorragendster Meister des 19. Jahrhunderts am 8. April sind hervorzuheben: Feuerbach, „Mädchen und Jüngling in Landschaft" (M. 690), Pilotys „Thusnelda im Triumphzug des Germanicus (M. 800) und Seni vor „Wallensteins Leiche" (M. 400), Schwinds „Rheintöchter" (M. 600) nnd „Elfenreigen" (M. 1360), endlich vorzügliche Ansichten aus Alt-München. Am 9. April kamen 163 Handzeichnungen aus dem Nachlaß Karl Spitzwegs unter den Hammer, die wiederum dartaten, wie der Maler Spitzweg dem Zeichner überlegen war, wenn auch manche Blätter, mit köstlichen persönlichen Bemerkungen versehen, für den prachtvollen Humor des Menschen und des Künstlers gleichzeitig beredtes Zeugnis gaben. Einen großen Teil erwarb zu verhältnismäßig hohen Preisen das Münchner Kunstantiquariat von Halle, aber auch der Kgl. graphischen Sammlung gelang es, über ein Dutzend charakteristische Exemplare, darunter gute Landschaftsskizzen, anzukaufen. Höhere Preise erzielten auch die seltenen aquarellierten Zeichnungen (durchschnittlich (M. 150), während Studien aus Spitzwegs frühester Zeit (1833—1837) wenig angefragt wurden. —u—

8

STUTTGART

In der Zeit vom 18.—23. Mai kommen durch die Kunsthandlung von *H. G. Gutekunst* zwei Kupferstich-Sammlungen von hervorragender Bedeutung zur Versteigerung. Die eine dieser Sammlungen aus dem Besitze des bekannten amerikanischen Sammlers Marsden J. Perry in Providence, R. J., enthält die Werke von Dürer und Rembrandt in seltener Schönheit

und Vollständigkeit. Die zweite Sammlung, aus dem Besitze des Herrn Fritz Rumpf in Potsdam, umfaßt vorwiegend Porträts aus dem 17. Jahrhundert, und zwar die besten Arbeiten der bedeutenden Porträtstecher wie Drevet, Edelinck, Masson, Nanteuil, Schmidt, Van Schuppen, Visscher, Wille u. a. in Exemplaren, wie sie im Handel nur äußerst selten vorkommen. Sehr schön sind auch die Sittenschilderer der Rokokozeit, Fragonard, Freudeberg, Greuze, Lancret, Lavreince, Watteau vertreten. Dazu kommt noch eine Anzahl früher Blätter der altdeutschen und altitalienischen Schule (Meister E. S. von 1466, Meister des Amsterdamer Kabinets u. a.), die teils nur in wenigen Exemplaren bekannt, teils Unika sind, ferner bedeutende Blätter von Israel van Meckenem, Schongauer, Wenzel von Olmütz usw., und in der zweiten Abteilung eine kleine Sammlung von historischen Darstellungen, Trachtenbildern und alten Städteansichten, besonders aus der Schweiz. — Der Katalog der Auktion, die wohl eine der bedeutendsten sein wird, die seit einer Reihe von Jahren in Deutschland stattgefunden haben, umfaßt insgesamt 1914 Nummern und ist sowohl in einfacher Gestalt (Preis 50 Pf.) wie in einer reich mit Lichtdrucktafeln ausgestatteten Ausgabe (M. 3.–) erschienen.

8

WIEN

Die Versteigerung niederländischer Bilder aus der Sammlung Adolf Edler von Malenzeller † bei Pisko in Wien am 11. März erzielte durchwegs mäßige Preise. Ein David Teniers d. A. brachte 440 K.; Teniers d. J. 600 K.; Cornelis Bega: Interieur mit zwei Frauen 840 K.; Bauernfamilie 1120 K.; Dusart: Zechgesellschaft 780 K.; eine Grablegung Christi von Bernaert Fabritius erreichte (wohl wegen der Rembrandtischen Elemente darin) 1160 K.; eine Verkündigung Mariä von Du Jardin, 1000 K.; auch Goyen ging relativ gut mit 1000 und 1440 K. (Schloß an einem Fluß). Allegorie von Abr. Janssens im Geschmack von Rubens 720 K.; R. Saverys Tierstück nur 350 K.; Corn. de Vos, Familienporträt, 840 K. Ein minutiöses Schmetterlingsstück der Rachel Ruijsch errang bezeichnenderweise einen der höchsten Preise, 1500 K.; den höchsten eine Flußlandschaft des Ruysdaelschülers C. Gerritsz Decker, 2400 K. (eine zweite Landschaft von ihm 500 K.); den zweithöchsten eine Marine von Ludolf Backhuyzen, 1760 K.; eine andere Marine von Backhuyzen 1080 K. Dann G. Metsu, Mulattin im Fenster, 1640 K.; J. M. Molenaer, Kuppelszene, 800 K.; D. de Heem, Stilleben, 800 K.; S. Koninck, Satyr bei den Bauern, 760 K. Der einzige Italiener, eine Flußlandschaft von Guardi, erzielte 800 K.

8

AMSTERDAM

Versteigerung Hoogendijk u. A. bei Fred. Muller & Co. am 28. und 29. April. Der soeben in der gewohnten vornehmen Ausstattung erschienene Katalog verzeichnet 371 Gemälde, die zum großen Teil aus der bekannten Haager Sammlung Hoogendijk stammen. Die Liebhaber holländischer Landschaftsbilder werden auf dieser Auktion ihre besondere Freude an der Kollektion van Goyens haben, deren nicht weniger als neun Stück unter den Hammer kommen. Darunter ist Nr. 41, „heftige Brise auf der Zuidersee", mit prächtigem Wolkenhimmel, auch dem Format nach ein importantes Gemälde. Es trägt das Monogramm van Goyens und die Jahreszahl 1655, wurde mithin ein Jahr vor des Künstlers Tode gemalt. Nr. 42 stellt eine „Ansicht von Leiden" dar, Nr. 43 eine „Marine" bei stiller See, Nr. 44 eine Windmühle inmitten einer flachen Landschaft. „Die Wälle von Delft" (Nr. 45) erinnern in der geistreichen Technik wie im Aufbau auffallend an Jacob Maris. Diese Bilder rühren alle aus der späten Periode des Meisters her; seinen früheren Stil repräsentiert Nr. 198, „die Hütte", die 1631 datiert ist. Nicht weniger gut scheinen — nach den Abbildungen zu urteilen — die Gemälde von Salomon van Ruysdael (Nrn. 113, 114 und 301) zu sein, ebenso die beiden Marinen von S. de Vlieger (Nr. 138 und Nr. 140). Unter den Bildern mit figürlichen Darstellungen verdienen in erster Linie die beiden in ganzer Figur gegebenen jungen Trinker von Judith Leyster (Nr. 70) hervorgehoben zu werden. Im Oeuvre dieser talentvollen Schülerin des Frans Hals dürfte es ein wichtiges Stück sein: Einmal wegen der lustiggraziösen Haltung, insbesondere des rechts stehenden jungen Mannes, aus der man eine spezifisch weibliche Note herauszufühlen versucht ist. Dann aber auch wegen der Art der Beleuchtung durch eine kleine, auf einem runden Tischchen stehende Kerze, deren Licht die Gesichter der Beiden von unten trifft. Die Annahme, daß Judith Leyster von Einflüssen der Utrechter Schule nicht freigeblieben ist, gewinnt durch dies Gemälde noch an Wahrscheinlichkeit. Brekelenkam, Dusart

und Th. de Keyser sind mit guten, charakteristischen Werken vertreten. Von den Stillebenmalern werden u. a. zwei sehr schöne Stücke von A. v. Beyeren (Fische) und J. v. Streeck (Früchte und Porzellan) abgebildet. Auch von dem interessanten Jacobus Vrel, dessen eigentümlich spießbürgerlich anmutende Straßenansichten heute freilich nicht mehr mit Vermeer'schen Arbeiten verwechselt werden, ist ein Bild zu nennen. Aus der Fülle des sonst Gebotenen seien nur noch einige Namen herausgegriffen: Avercamp, J. Backer, L. Backhuysen, N. Berchem, F. Bol, P. Codde, A. Cuyp, J. G. Cuyp, Harmen Hals, de Heem, C. Ketel, A. v. d. Neer, A. u. I. v. Ostade, A. Palamedes, W. de Poorter, J. v. Scorel, Siberechts, J. Steen, E. v. d. Velde.

Die bedeutenderen alten Gemälde der am 13.—15. April bei C. F. Roos & Co. gleichzeitig mit Antiquitäten, Gold- und Silbersachen, Porzellan, Fayencen, Möbeln usw. versteigerten Sammlungen G. Birkmans, Debuy, J. Meiers, G.-H. Matthijssen und C. Dutry van Haeften werde ich das nächste Mal gleichzeitig mit den dafür bezahlten Preisen erwähnen. K. F.

8

PARIS

Im Monat März war das Hotel Drouot sehr belebt. Den Höhepunkt bildete die Vente Jules Cronier, die eine Reihe wertvollster Stücke der Schule von Barbizon auf den Markt brachte. Die Experten Arnold & Tripp sahen ihre Taxwerte verschiedentlich überschritten. Von großem Interesse war die Versteigerung vom 23. März, in der ein schönes Frauenporträt von Greuze mit 20000 fs. wegging. Der kommende Monat wird voraussichtlich ziemlich still werden, doch wird Anfang Mai das Hotel des ventes in der vente Chéramy die Amateure von Europa und Amerika in seinen Räumen vereinen.

Moderne Bilder. 29. Februar (Lair-Dubreuil & Georges Petit: E. Boudin, Barken am Strande (40:55) 800 fs. — Bouguereau, Toilette der Venus (130:95) 13000 fs. — Corot, la Ferté-sous-Jouarre (22:35) 5000 fs. — Corot, Der Abend (26:40) 10100 fs. — Corot, Landschaft a. d. Côte d'or (22:35) 8800 fs. — E. Detaille, Die eroberte Fahne (80:57) 7200 fs. — Fantin-Latour, Erdbeeren (24:19) 500 fs. — Gaston Latouche, Der Abschied (80:76) 1750 fs. — Lépine, Seine bei Bercy (49:64) 1200 fs. — Monticelli, Antikes Fest (21:47) 800 fs. — Thaulow, Die Statue d. Colleoni (65:55) 1700 fs. — Thaulow, Die Ebbe (38:46) 400 fs. — Vollon, Stilleben (64:86) 1250 fs. — Gesamtertrag 62 Werke 74116 fs.

Vente Jules Cronier. 11. u. 12. März (bei G. Petit durch Lair-Dubreuil & Baudouin). 14. Boudin, Seehafen (37:46) 2280 fs. (Tooth). — 15. Chaplin, Plafondstudie (23:37) 1300 fs. (Chappuy). — 16. Chintreuil, Park (49:36) 300 fs. (Basilew). — 18. Corot, Fischer (33:47) 39100 fs. (Arnold & Tripp). — 19. Corot, Bauernhof bei Etretat (50:62) 32000 fs. (Arnold & Tripp). — 20. Corot, Wiese am Weiher (25:42) 17900 fs. (Arnold & Tripp). — 21. Corot, Schiffer am Ufer, Abend (25:40) 17000 fs. (Boussod & Valadon). — 22. Corot, Brücke von Mantes (37:46) 13600 fs. (Arnold & Tripp). — 23. Daubigny, Abend in Bas-Meudon (39:67) 10100 fs. (Mme. Larry). — 24. Daubigny, Sonnenaufgang (17:33) 2950 fs. (Duperré). — 25. Daubigny, Waldweg (19:40) 5000 fs. (Boussod & Valadon). — 26. Daubigny, Weiher an der Hütte (24:33) 4700 fs. (Obach). — 27. Daumier, Kirchensänger am Pult (17:22) 4400 fs. (Goseland). — 28. Decamps, Teich im Tal (16:24) 3600 fs. (Arnold & Tripp). — 29. Diaz, Waldinneres (30:41) 10000 fs. (Arnold & Tripp). — 30. Diaz, Orientalische Frauen im Walde (32:24) 8000 fs. (Duperré). — 31. Dupré, Der Weiher (17:23) 11500 fs. (Hermann Schauß). — 32. Dupré, Die alte Brücke (34:42) 34000 fs. (Boussod & Valadon). — 33. Fantin-Latour, Badende Frau im Mondschein (36:26) 4000 fs. (Halphen). — 34. Harpignies, Hérisson, Flußlandschaft (30:45) 6100 fs. (Arnold & Tripp). — 35. Harpignies, la Bourboule (32:24) 2300 fs. (Olivier). — 36. Harpignies, Grüner Weg in St. Privé (35:27) 2850 fs. (Garin). — 37. Harpignies, Hérisson (27:17) 2000 fs. — (Arnold & Tripp). — 38. Harpignies, Brücke in Hérisson (27:22) 3700 fs. (Schoeller). — 39. Harpignies, Mondaufgang (34:24) 3500 fs. — 42. Harpignies, Bach im Walde (26:47) 3100 fs. (Tooth). — 43. Harpignies, St. Privé (24:36) 2950 fs. (Chappuy). — 44. Harpignies, Antibes, Insel Ste. Marguerite (46:60) 4900 fs. (Arnold & Tripp). — 45. Harpignies, Loire bei Briare (81:65) 20000 fs. (Schauß). — 46. Harpignies, Erle bei Hérisson (81:65) 20000 fs. (Obach). — 47. Harpignies, Waldrand Loire (100:373) 18000 fs. (Bernheim jeune). — 48. Harpignies, Teich an der Loire (31:44) 3600 fs. (Boussod & Valadon). — 49. Harpignies, Allier (66:81) 20000 fs. (Révillon). — 50. Harpignies, Schloßruinen, Hérisson (41:65) 5800 fs. (Arnold & Tripp). — 51. Henner, Mädchenkopf (28:20) 3600 fs. (Duchesse). — 52. Isabey, Ankunft der Eingeladenen (46:33) 11100 fs. (Boussod & Valadon). — 53. Isabey, Das Wrack

(43—63) 3400 fs. (Arnold & Tripp). — 54. Isabey, Gebet zur Madonna (75:50) 10200 fs. (Marino Vagliano). — 55. Charles Jacque, Hahn und Henne (10:17) 1900 fs. (Gutmann). — 57. Charles Jacque, Schafe auf der Weide (29:46) 10200 fs. (Le Roy). — 58. Charles Jacque, Hennen u. Hahn (13:21) 3150 fs. (Le Roy). — 59. Charles Jacque, Die Schafhirtin (81:64) 30000 fs. (Arnold & Tripp.) — 60. Jongkind, Holländische Windmühlen (42:56) 5800 fs. (Dressoir). — 61. Jongkind, Der alte Bauernhof (34:57) 6050 fs. (Michel Pelletier). — 62. Jongkind, Windmühle in Holland (33:56) 4800 (Boussod & Valadon). — 63. Jongkind, Brücke v. Bercy (33:46) 6400 fs. (Sarlin) — 64. Jongkind, Kanal, Mondschein (34:43) 5200 fs. (Schauß). 65. Jongkind, Schlittschuhläufer (25:33) 2560 fs. (Schoeller). — 66. Jongkind, Fischerboote, Scheveningen (24:33) 2540 fs. (Arnold & Tripp). — 67. Jongkind, Honfleur, Flut (30:41) 3000 fs. (Arnold & Tripp). — 68. Jongkind, Mondaufgang, Holländ. Kanal (27:42) 2820 fs. (Félix Gérard). — 69. Jongkind, Fluß bei Rotterdam, Mondschein (42:56) 5000 fs. (Saint). — 70. Shermitte, D. junge Mutter (57:44) 15000 fs. (Boussod & Valadon). — 72. Ribot, Küchenjüngen (40:31) 2100 fs. (Seligmann). — 73. Ribot, Frauenkopf, Studie (24:19) 300 fs. — 74. Tassaert, Die Verlassene (38:46) 1360 fs. (Hessel). — 75. Vollon, Schneestimmung (56:47) 1500 fs. (Chappuy). — 76. Ziem, Hafen v. Marseille (53:80) 16800 fs. (Arnold & Tripp). — 77. Ziem, Riva degli Schiavoni (44:38) 13500 fs. (Saint). — 78. Ziem, Gran Canale (19:33) 2500 fs. — 79. Ziem, Vignola Venedig (64:105) 10700 fs. (Gutmann). — 80. Ziem, Nizza (54:85) 1680 fs. (Fromentin). — 81. Ziem, Venedig Bragosi Forcolente (54:86) 10000 fs. (Bernheim jeune). 82. Ziem, Constantinopel (42:57) 4000 fs. (Arnold & Tripp). — 83. Ziem, Haghia Sophia (37:62) 5600 fs. (Allard). — 84. Ziem, Sonnenaufgang Venedig, palazzo Ducale (51:83) 8020 fs. (Félix Gérard). — Zeichnungen, Aquarelle usw.: 108. Harpignies, Loire bei Briare (34:25) 1650 fs. (G. Petit). — 114. Harpignies, La Tremellerie (36:52) 3200 fs. (Obach). — 120. Lhermitte, Spinnerin (54:65) 5300 fs. (Boussod & Valadon). — 122. Ziem, Dogana, Venedig (20:32) 6800 fs. (Arnold & Tripp). — 119. Lami, Gardeartillerist 700 fs. (Rouquette). — 121. Lhermitte, Gänsehirtin (47:70) 6500 fs. (Seligmann). 123. Ziem, Bosporus (17:29) 6400 fs. (Arnold & Tripp). — Alte Bilder: 87. Fyt, Katze, Wild, Vögel usw. (40:58) 4100 fs. (Sedelmeyer). — 88. van Goyen, Winter, Holland (14:27) 1200 fs. (Kleinberger). — 89. Schule v. Frans Hals, Die Trinker (23:18) 7600 fs. (Kleinberger). — 90. Mieris, Parisurteil (55:72) 2800 fs. (Grad). — 91. Moro, Frauenporträt (53:41) 1680 fs. (Foinard). — 92. Netscher, Junge Frau mit Papagei (33:27) 5500 fs. (Sedelmeyer). — 93. Ostade, Ländliches Intérieur (30:39) 4000 fs. (Kleinberger). — 95. Slingeland, Frau und Kind (31:24) 3100 fs. (Kleinberger). — 96. Teniers, Hütte am Flußufer (22:17) 6900 fs. Boussod & Valadon). — 97. Teniers, Dudelsackbläser (35:49) 4000 fs. (Kleinberger). — 98. Zorg, Kücheninterieur (47:38) 2700 fs. (Kleinberger). — Gesamtertrag 664950 fs.

Vente 13. u. 14. März: (Lair-Dubreuil, Paulme, Lasquin). Alte Bilder: J. Aved, Weibl. Bildnis (98:78) 4000 fs. (Grad). — J. B. Charpentier, Die Toilette (31:25) 1030 fs. (Mme. Ducqbut). — J. B. Huet, Junge Hirtin (108:132) 1130 fs. (Guérin). — R. Tourniers, Porträt des Grafen d'Argenson (38:30) 1500 fs. (Chaubet). Zeichnungen u. Guaschen: M. Clodion, Bacchantenkinder (rund. 31 cm) 2300 fs. (Soubiran). — J. Ch. Delafosse, 2 Pendants: Peristyl und Tanzsalon (je 31:40) 4600 fs. (Decloux). — Fragonard, Die Spaziergängerin, guaschierte Zeichnung (35:21) 1590 fs. (Lasquin). — Louis Moreau, 2 Pendants: Flußübergang und ländliche Brücke (je 26:32) 3800 fs. (Gradt). — Hubert-Robert, Der Imbiß (37:28) 700 fs. — Saint Aubin, Porträt von Mme. St. Aubin (18:15) 1100 fs. (Gradt). — Gesamtertrag 95083 fs.

16./17. März: Atelier Watelin (Lair Dubreuil, Chaine & Simonson). Gesamtertrag 32536 fs. 200 Nummern.

9.—11. März: Sammlung Bouilion in Lyon. Kunstgewerbe XVIII. Jhrdt. Gesamtertrag 108500 fs.

23. März: Alte und moderne Bilder (Baudonin, Féral) 70 Nummern. Gesamtertrag 169745 fs. Moderne: Corot, Diana u. Aktäon (160:115) 30000 fs. — Diaz, Badende (24:32) 12000 fs. — Alte Bilder: Mile. Gérard, Der Tadel (60:50) 6850 fs. — P. Breughel, Bäuerin mit Steinkrug (30:24) 1500 fs. — Casanova, Reiter (76:58) 1500 fs. — J. B. Greuze, Angebl. Bildnis einer Ehrendame Marie Antoinettens (60:50) 20000 fs. — Lagrenée, Die Malerei (58:48) 7000 fs. — Lagrenée, Die Skulptur (Pendant) 3350 fs. — H. Rigaud, Porträt d. Lefebure d'Ormesson (145:113) 3900 fs. — Hubert Robert, Die Überschwemmung (50:40) 7000 fs. — Martin Shee, Junge Frau (88:64) 3800 fs. — J. B. Tiepolo, Die Musikantin (98:79) 9800 fs. — Tiepolo, Christi Stäupung und Geisselung, Pendants (je 101:68) 4000 fs. — Vestier, Männliches Porträt (63:52) 3250 fs. — C. de Vos, Junge Frau, Porträt (122:93) 8100 fs. — C. de Vos, Männliches Porträt (Pendant z. vorigen)

3000 fs. — J. Wabbe, Porträts des Ehepaares Jacobs de Jonck (Pendants) 4200 u. 3500 fs. — Spanische Schule, XVII. Frauenporträt (114:85) 4400 fs.

24. 25. März: Atelier Hermann Léon (Chaine et Simonson, Mannheim) Gesamtertrag 55000 fs.

30. März: Sammlung Th.... (Lair Dubreuil, Mannheim, Féral) farbige Stiche: nach Boilly v. Cazenave: Optik, d. gekrönte Liebe 2 Blatt 1000 fs. — Debucourt, Der öffentliche Spaziergang: 1000 fs. — Zeichnungen: Isabey, Porträt des Schauspielers Chenard (57:41) 4000 fs. — J. B. Tiepolo, Opferszenen (2 Pendants) (49:35) 1490 u. 1100 fs. — Fayencen: Tafelaufsatz, Fayence, Marseille 1650 fs. —

28. März: Moderne Bilder (Lair Dubreuil, G. Petit) Boudin, Schifferbarken in Trouville (41:55) 1100 fs. — Isabey, Schiffbruch an der Küste (42:59) 1005 fs. R. A. M.

LONDON

Wie sehr auch immer noch von der Geldknappheit gesprochen und geschrieben wird, und obwohl dieselbe in der Tat auch noch sichtbaren Einfluß auf die Auktionspreise des vergangenen Monats geübt hat — wenigstens in manchen Fällen, — so war die Tätigkeit auf dem Kunstmarkt doch eine sehr eifrige und spielte sich teilweise nicht bloß unter den Augen der Händler und Kenner, sondern des weiteren kunstliebenden Publikums ab. Und das war kein Wunder; denn die wichtigsten, im englischen Kunstauktionskalender rot anzumerkenden Tage waren solche eines Familienfestes sozusagen, in denen dem britischen Publikum wieder einmal der Wert seiner eigenen Meister in Pfunden resp. Guineen und Schillingen vordemostriert wurde, was hierzulande immer zieht und der Tagespresse Gelegenheit zu spaltenlangen oft geradezu dramatisch zugespitzten Besprechungen gibt. — Aber nicht nur auf dem Gebiete des Bilderverkaufes ging es lebhaft her; es gab auch „große Tage“ für die Liebhaber von Büchern, Gobelins, Kunstmöbeln, Schmuckgegenständen, Antiquitäten und Porzellan. Von Bücherverkäufen seien hier nur erwähnt der der Bibliothek des verstorbenen Mr. Ismay, dessen schöne Sammlungen nun in alle Winde gehen: Dante: Divina Commedia, Ausgabe von 1477 : £ 53; Porträte berühmter Personen am Hofe Heinrich VIII. von Holbein, £ 42, und ein Band mit 146 Originalzeichnungen von David Cox, Constable, Crome, Turner, Morand usw. £ 136. Am 21. und 22. März kam dann die schon mit dem größten Interesse erwartete Bibliothek des verstorbenen Bischofs Dr. Gott unter den Hammer. Als Dr. Gotts Reproduktionen nach Lawrence 1905 zum Verkauf kamen, brachten sie 2640 Pfund. Seine köstliche Büchersammlung aber mußte für die oben erwähnte noch anhaltende Geldknappheit büßen. Erst hatte man überhaupt versucht, zu stipulierten Preisen die einzelnen Schätze an Kenner abzusetzen, dieser Versuch aber mißlang und stand sogar dem öffentlichen Verkauf, den Messrs. Sotheby leiteten, stark im Wege. Neben einer vollständigen, trefflich erhaltenen Ausgabe der ersten vier Shakespeare-Folios, die nur als Ganzes angeboten und nach einem Angebot von 3800 £ (7000 £ hatte man verlangt) zurückgezogen wurden, bestand das Hauptstück der Sammlung in einer niederländischen „Biblia Pauperum“, vor dem Jahre 1450 gedruckt mit 37 Holzschnitten von der Hand des Jan van Eyck Schülers Roger von Brügge; für dieses verhältnismäßig gut erhaltene Buch hatte man privatim 4000 £ verlangt; es brachte aber nur 1290 £ (Mr. Quaritch). Derselbe Händler erstand um noch 10 Pfund mehr einen tadellosen, echten Kaxton vom Jahre 1483 „Golden Legend“. — Von Gobelinverkäufen brachten drei selten schöne Brüsseler Stücke mit Szenen aus dem Leben Scipios £ 1120; und drei andere Brüsseler Teppiche (Nymphen und Satyrn) 460 gs. — Kunstmöbel usw. zum Teil von auszgezeichneter Qualität wurden wiederholt während des Monats versteigert; sehr hohe Preise erzielten bei Christie einige Stücke des verstorbenen Claude Ponsonby, dessen Gemäldesammlung ebenfalls zur Versteigerung gelangte, so ein Walnuß- und Mahagonitisch 720 gs (L. Harris) ein Paar Kandelaber Louis XVI.: 600 gs (Partridge). Kenner des Kunstmarktes sind der Meinung, daß noch vor einem Monat, als die Geldverhältnisse noch ungünstiger waren, kaum die Hälfte für Stücke dieser Art bezahlt worden wäre. Von dieser verhältnismäßigen Aufhellung des finanziellen Horizontes profitierte auch das angebotene Perlenhalsband „einer Edeldame“ — man gibt in solchen Fällen nicht gern seinen Namen preis —, das nicht weniger als 10600 £ eintrug (Messrs. Lindenbaum & Weil, die im vorigen Jahr gar 16700 £ für ein ähnliches Stück gezahlt hatten). Das diesmalige Stück, das in bezug auf den Preis den Rekord des verflossenen Monats in den Auktionsräumen Londons davontrug, besteht aus 4 Reihen von 232 Perlen. — Aus der Ponsonbysammlung kamen noch als Seltenheiten im Auktionssaal zwei antike Stücke von hohem Interesse auf den Markt, beides griechische Bronzen aus früher

Zeit; ein großer Schild aus dem 7. Jahrhundert v. Ch. (220 gs., Yardley) und ein prächtiger hoher Krater mit Handgriffen, die in Gorgonen mit in Schlangen endenden Beinen ausgehen; das ganze Stück im strengen Stil der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts und jedes Museums würdig (651 £; Partridge). Dieser Krater war s. Z. in Rua in Campanien gefunden worden und war eine Zeitlang im South Kensington Museum ausgestellt gewesen. — Auch eine Reihe mittelalterlicher Antiquitäten von hohem Wert resp. großem historischen Interesse kamen mit der weltberühmten Braikenridge-Kollektion am 27. Februar bei Christie zum Verkauf. Braikenridge Senior hatte seine Sammlung noch zu einer Zeit (Beginn des 19. Jahrhunderts) zusammengebracht, da man mit verhältnismäßig sehr geringen Mitteln und etwas Kenntnis Seltenheiten von bleibendem Wert erwerben konnte. So wurde sein Haus zum Stapelplatz von außergewöhnlichen Exemplaren mittelalterlicher Metall- und Holzarbeiten. Seine Nachkommen ernten nun die Früchte der Kunstliebe und des Kunstverständnisses des Alten. Das Hauptstück der Sammlung war ein Ciborium, englisch, 13. Jhrh. aus vergoldetem Kupfer und Champlevé Emaille, 7 inch. hoch und 6 im Durchmesser. Das Stück soll aus Malmesbury Abby stammen. 6 Medaillons mit Gegenständen aus dem Neuen und Alten Testament schmücken es; die Figuren sind meist in vergoldetem Metall eingraviert, nur Christus, die Engel und die als Heilige betrachteten Personen sind äußerst fein emailliert, so daß die Fleischtöne sich leuchtend abheben. Dieses einzigartige Stück, das s. Z. im South Kensigton Museum und später (1897) im Burlington Fine Art Klub zu sehen war, brachte 6000 £ (Durlacher; das Stück ist aber schon wieder und zwar an Mr. Partridge verkauft. Eine Reihe ausländischer Händler waren seinetwegen nach London gekommen). Eine sogen. Mazer Bowl (großer Becher aus Maserholz) von ungewöhnlicher Größe: 9½ inch. Durchmesser, 3 inch. hoch, aus Heinrichs VIII. Zeit mit dem Meisterzeichen auf dem vergoldeten Silber und einem Trinkspruch in gotischen Charakteren ging für 2300 £ in den Besitz Mr. Clrichtons über, der einen eifrigen Privatsammler endlich überbot. Ein Paar altfranzösische Leuchter (13. Jhrh., in vergoldetem Kupfer und Champlevé-Emaille) (einst für 15 gs. gekauft!) brachte 450 £; eine Nicolas Hilliard Miniatur (Porträt eines Mannes) von 1614, 620 £; ein italienischer Schlüssel aus Eisen (16. Jhrh.) 120 gs., usw. Von hohem historischem Wert war die sehr schlichte, fast robe Eichenwiege, in der einst Heinrich V., Shakespeares Prinz Heinz, gelegen hat. Der König ließ sie um 241 £ für seine Windsorsammlung ankaufen. — Vom 4.–6. März gab es dann, man darf wohl sagen, eine große Porzellanschlacht bei Christie; denn um einige außergewöhnliche Meißner Stücke sowie Sèvres-Vasen wurde mit Ausdauer gekämpft und verhältnismäßig hohe Preise wurden erzielt. Die Sammlung Charles John Dickins umschloß als Prachtstücke: eine Kändlersche Gräfin Kössel, die der Frankfurter Händler Goldschmidt um 750 gs. billig genug erstand (Messrs. Duveen hatten für ein ähnliches Exemplar vor 2 Jahren 1000 gs. bezahlt. Herr Goldschmidt verdankt seinen Kauf nur dem Mißverständnis eines Gegners, der 1000 gs. zu geben bereit war. So spielt auch hier Glück und Zufall eine seltsame Rolle!); ein Paar Kinderbüsten (Mr. Hodgkins 1150 gs.); eine Gruppe: „Dame in schwarzer Krinoline, eine Teetasse haltend, einen Mops im Schoß und vor ihr knieend ein Hofedelmann, zur Seite ein Negerknabe“ (ebenfalls Hodgkins 1050 gs.; in einem früheren Verkauf 1901, 610 gs.); sodann einige Sèvresstücke, von denen Herr Goldschmidt ein Paar um 1080 gs. kaufte. Zwei von Morin bemalte Vasen fielen ihm um den hohen Preis von 3050 gs. zu. Drei andere Morinvasen erwarb Mr. Hodgkins gar für 3200 gs. und für 1000 gs. ein Paar edler Louis XV.-Vasen. Wenn diese Preise auch nicht zu den höchsten für Porzellan gehören, von denen man hier weiß (z. B. 8000 gs. für die garniture de cheminée in 1895, die einst 1874 dem Earl of Dudley gar 10000 gs. gekostet hatte und 4000 gs., die Partridge vor 3 Jahren, 1905, für eine Dodin-Vase zahlte), so beweisen sie doch grade, daß die großen Händler wieder auf großen Absatz rechnen und die Zukunft des Kunstmarktes optimistisch genug betrachten. Ein Verkauf, der nur Porzellanwerke umfaßt (328 Stücke) und 44293 Pfund einbringt (im Durchschnitt 135 £ pro Stück!), spricht da klar genug. Übrigens dürfte dem verstorbenen Mr. Dickins seine Sammlung etwa die gleiche Summe gekostet haben, denn wenn manche Stücke auch jetzt mehr als den Ankaufspreis eintrugen, sanken andere wieder um ca. 25% im Werte. Man meint hier mit Stolz, daß solche Preise z. B. in Paris nicht erreicht worden wären; und die fremden Händler mußten ihre Eroberungen daher auch recht teuer bezahlen. — Reproduktionen nach altenglischen Meistern, vor allem Reynolds, Romney, Hoppner usw. werden hier fast regelmäßig jeden Monat, oft mehreremal bei Christie oder Sotheby oder anderswo angeboten und bringen je nach Ausführung, Meister, Gegenstand und Erhaltung mehr oder weniger gute

Preise, die manchmal sehr hoch steigen. Diesmal kam der viel Französisches enthaltende Rest der großen Sammlung weiland Sir Wilfrid Lawsons. Zur Versteigerung, von dem schon 1903 bei Christie 261 Stück um 7147 £ und voriges Jahr bei Sotheby 1099 Stück um 19286 £ verkauft worden waren. In diesem März brachte nun der Rest (512 Stück) 4880 £. Die Sammlung, die somit 31313 £ eingetragen, hat s. Z. nicht mehr als 5000 £ gekostet. Das Hauptstück: 238 Gravierungen von M. de Julienne nach Watteaus „tableaux et desseins" fiel Bihn, Paris, für 595 £ zu, der nebst anderen Franzosen zum Verkauf herübergekommen war. Stücke von R. Nanteuil schienen besonders gern genommen zu werden und stiegen im Preise (Pompone de Bellievre 51 £; 1907: 42 £ usw.). Gar manche dieser Stücke hätten noch vor wenigen Jahren nicht so viel Schillinge wie jetzt Pfund gebracht. Ebenfalls bei Sotheby wurden zwei farbige Gravierungen nach Reynolds „Jane, Countess of Harrington and Children" und „Lady Smythe and Children" von Bartolozzi um 129 £ abgesetzt. Messrs. Chesterton & Sons, Kensington verkauften ein vorzügliches Exemplar von Turners Liber Studiorum (405 £; Quaritch). — Was nun die Gemäldeverkäufe anbelangt, so handelte es sich in der Hauptsache um solche englischer Meister der viktorianischen Zeit, abgesehen von einem fast sensationellen Romney und Morland und mehreren sensationellen Turnerversteigerungen. Am 28. März kamen 4 bisher noch so gut wie unbekannte Porträts Romneys bei Christie unter den Hammer. Romney ist wohl der einzige Nichtakademiker, der Liebling der fashionablen Gesellschaft war und geblieben ist bis auf den heutigen Tag, freilich nicht weil er den Akademikern Reynolds und Gainsborough überlegen war sondern hauptsächlich, weil er das ewig Weibliche in einschmeichelnd reizvoller Weise und dabei immer noch in den Grenzen fashionablen Wohlanstandes darzustellen wußte. Darum bringen seine Damenbildnisse auch viel mehr als seine Männerporträts, die sich mit denen Reynolds nicht im geringsten messen können. So ging es denn auch diesmal: seine Mrs. Morley (1787 gemalt und wie die andern Bilder in seinem Tagebuch verzeichnet aber noch niemals ausgestellt oder behandelt) brachte es zu 2750 gs. (Mr. Morland Agnew); der ehrenwerte Gatte dieser Dame mußte mit 300 gs. sich begnügen; der Künstler hatte s. Z. pro Stück 30 gs. erhalten, etwa die Hälfte von dem, was Reynolds für seine Porträts forderte. Die Mrs. Anna Poulter kostete Mr. Agnew 1500 gs., ihr Gatte ihm nur 400 gs. Romneys Porträt eines Generals dagegen wurde mit 180 gs. Zipentum Mr. Richards (freilich war dieses nur eine von drei Versionen; das Original kostete Agnew 800 gs. in 1903 —). Am selben Tage kaufte Agnew einen Morland „Blind Man's Buff" um 1100 gs. Morland, diese schwankende Gestalt in der englischen Kunstgeschichte, läutet sozusagen das Genre in der englischen Malerei ein, das dann den förmlichen Tod derselben zur Folge hatte. Ebenfalls am gleichen Tage wurden drei Pastellporträts eines ehemaligen Lieblings des Publikums Daniel Gardners (1750 bis 1805) ausgeboten. Lange Zeit hat er keinen Markt gehabt. 1905 aber kostete Messrs. Colnaghi ein kleines Pastellbild von ihm 1050 gs., und jetzt brachte das Porträt der Lady Fawkener gar 1250 gs. (Mr. Malcolm); die anderen zwei Stücke 500 resp. 46 gs. Der große Unterschied in diesen Preisen besagt nicht immer, daß die rein künstlerische Qualität die gleiche Differenz aufweist. Ein feiner kleiner J. Crome „Waldige Landschaft" trug 210 gs. ein. — Von den großen altenglischen Meistern wurde während des Monats wenig von Bedeutung angeboten oder das Angebotene wenig beachtet. So ging es einem selten schönen Hogarth am 30. März: ein Affe auf dunkelrotem Tuch sitzend, ein Stück, das man in seiner Liebe zum rein malerischen Ausdruck und der Weichheit der Ausführung Hogarth kaum zugetraut hätte. Auch andere Hogarths in seinem bekannteren Stile blieben unbeachtet. Von Reynolds erreichte wohl nur ein Schulbild, eine Herzogin von Devonshire, 155 gs.; ein Gainsborough, Waldige Flußlandschaft, 126 £; ein zweifelhafter Raeburn, zwei Geschwister Eycott, 510 gs.; zwei Lawrence: Sheridan 540 gs. und Lady Caroline Lamb 310 gs. Mehrere Constables, darunter einige treffliche Stücke, galten wohl als unsicher (bei diesem Meister ja keine Seltenheit). Wards, des großen Tiermalers, köstlich malerisches Bild: Schweine im Kofen, war für Engländer natürlich nichts und blieb links liegen. Dagegen aber hatte Turner seinen großen Tag. Einige kleinere Verkäufe bereiteten genügend darauf vor. Am 7. März wurden 4 Aquarelle von ihm aus der Sammlung Tatham versteigert, von denen Messrs. Agnew, das große Haus für englische Aquarelle, drei erstand: Constanz (1842 gemalt und früher in Ruskins Sammlung um 2200 gs.; „Windsor Schloß" um 1700 gs. (1870: 680 gs.) und „Carnavon Castle" 970 gs. „Zürich" dagegen erzielte nur 680 gs. Schon am 24. Februar hatte ein kleines Aquarell „Brunnen am Vierwaldstätter See" 460 gs. eingetragen. Der große Tag aber kam mit dem 4. April, an dem 13 Aquarelle, bisher dem Sir A. F. Acland-Hood

gehörig, und ein Ölbild versteigert wurden und zwar zum allerersten Male. Die Bilder behandeln Landschaften in Sussex und wurden von Turner im 2. Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts für den Großvater des Sir A. Acland-Hood gemalt. Diese Versteigerung erregte ein gewaltiges Interesse und galt als würdiger Abschluß einer Verkaufsperiode bei Christie, die für die englische Wasserfarbenmalerei vor allem glänzende Preise gebracht hatte. Hier einige der Preise aus dem Turnerverkauf: „The Vale of Heathfield“ 700 gs.; „The Vale of Pevensey“ 650 gs.; The Vale of Ashburnham 610 gs. usw. Sämtliche 13 Aquarelle sind von fast gleicher Größe 14½ zu 22 inch. Wären sie nicht etwas von der Sonne ausgezogen gewesen und hätten sie nicht Stockflecken gezeigt, sie hätten statt 5825 gs. zusammen sicherlich über 15000 gs. gebracht. Denn sie stellen Turners Wasserfarbenkunst auf ihrer Höhe dar. Dafür erzielte ein ausgezeichnet erhaltenes großes Ölbild Turners „The Beach at Hastings“ aus seiner frühen Zeit, ehe er noch Italien besucht hatte, den hohen Preis von 6000 gs. (Agnew). Das Bild ist atmosphärisch von wundervoller Qualität, wenn es auch im ganzen noch an die Niederländer gemahnt. Am gleichen Tage, um die wichtigsten Ergebnisse hier noch mit anzuführen, fielen 2 dem Format nach große, dem Gefühl nach kleinliche Landschaften Millais stark im Wert: „The Sound of Many Waters“ von 2900 (in 1892) auf 1100 gs. und „The Fringe of the Moor“ brachte es auch nur auf die gleiche Summe: in diesen Landschaften war Millais zu sehr der Präraffaelit von ehedem geblieben, Kleinigkeitstüfteleien aber reimen sich nicht mit Freilichtstudien. Ein malerisch feines und im Thema schlichtes Genrebild Wilkies brachte es zu 1100 gs.: „The Cottar's Saturday Night“; ein früher Israels zu 1600 gs: „La Fête de Jeanne“. Seltsam ist, daß der Constable des Aquarells, wie man David Cox in seinen besten Stücken wohl nennen könnte, geringe Schätzung erfuhr; sein lebensvolles, licht- und lufterfülltes: „Cross Road“ fiel von 370 gs. (1870) auf 250 gs. Und auch der Landschafter John Linnell, der etwas weiche Maler des Herbstes, ein jüngerer Zeitgenosse des viel männlicheren Constables und eine seltsame aber in seinen Hauptbildern sehr annehmbare Mischung von Constable und Gainsborough, mußte sich mit verhältnismäßig kleinen Preisen begnügen: sein „Timber Waggon“, der in den schönsten und harmonischsten Farben glüht wie eine prächtige Herbstnatur, brachte nur 2150 gs, gegen 3100 (1892) und sein „Forest Road“ nur 1280 gs. Auch Watts Selbstbildnis, ähnlich dem in der Tate Gallery, ein schlichtes, innerlich großes Stück ging billig genug mit 320 gs. ab, wenn es auch gegen früher (260 gs: 1887) stieg. Von einigen älteren Bildern brachten zwei feine Engelsköpfchen Reynolds 380 gs. und ein Mädchenporträt Hoppners 400 gs. Mehrere viktorianische Akademiker, J. C. Hook, H. S. Stacy Marks, J. H. Calderon usw. erlebten erfreulicherweise furchtbare Debacles; von 1420, 1050 und 1050 gs. fielen ihre Bilder auf 280, 56 und 68 gs.! Ein Alma Tadema in des Künstlers bekannter Manier brachte die schöne Summe von 920 gs. — Von den älteren Aquarellisten erzielten einige Werke P. de Wints sehr gute Preise: eine waldige Landschaft 105 gs., eine Ansicht von Lincoln gar 1050 gs., für welche gewaltige Summe Mr. Partridge als erstes und einziges Angebot etwaige Konkurrenten mundtot machte, ein hier manchmal mit Erfolg angewandtes Mittel. Die große Sensation neben Turner aber auf dem Gebiete der Aquarellmalerei brachte die Versteigerung einiger Werke des frühverstorbenen Fred Walker, der oft mit gewissem Recht als eine Art englischer Millet bezeichnet wird, nur eignet ihm statt des gewaltigen Pathos des Barbizonmeisters ein fast kränklich zarter zum Sentimentalen neigender Lyrismus, der sich mit den oft auch von Millet übernommenen übertrieben starken Bewegungen in seinen pflügenden oder säenden oder mähenden Bauern seltsamlich mischt. Statt eines gewaltigen Hymnus auf die Arbeit des Menschen in der Natur bieten seine Bilder freundliche Idyllen, die ein nach Gesundheit und Natur verlangender Kranker in Sehnsucht und mit schönheitstrunkenem Auge geschaffen. Diese Kunst sagt dem englischen Käufer unendlich viel mehr zu als Millet selber oder auch ihr eigener kerngesunder, sicherer Constable, und so konnte es nicht überraschen, daß Walker als Größe ersten Ranges nun auch auf dem englischen Kunstmarkt am 7. März etabliert worden ist. Sein „Harbour of Refuge“, dessen Version in Öl in der Tate Gallery hängt, ein Aquarell von nur 22 zu 35½ inch. Umfang, brachte nach heißem Kampf unter lautem Applaus (man applaudierte einem neuen Fürsten) 2580 gs. Andere Werke des Künstlers erreichten auch hohe Preise: das kleine Violet Field 1600 gs., gekauft von einem Privatsammler, der sämtliche Händler überbot und sich dann als Mr. Andrews ausgab, wohl um — charakteristisch für hiesige Sammler und Drachenhüter ihrer Schätze — es nicht bekannt werden zu lassen, daß er der Sohn Sir J. Airds sei und dieses Bild erstanden habe. Auch den Beehive kaufte er um 550 gs. (245 in 1888). The Old Gate erstand Agnew um 1500 gs. Derselbe Tag brachte noch weitere Aufregungen, denn an ihm und einem anderen, eine Woche

später wurden bei Christie fast sämtliche der bekannten neueren englischen Meister gewogen: Barne Jones, Rosetti, G. Mason, Millais, A. Moore und G. F. Watts, von einigen anderen und auch ganz modernen zu schweigen. Burne Jones ging es dabei nicht allzu gut: seine Version in Wasserfarben: „Love amongst the Ruins" brachte zwar 1575 gs. (Agnew) und seine keineswegs sehr bedeutende, wenn auch stark gepriesene „Waldnymphe" aus der am 14. März versteigerten Sammlung Connal aus Glasgow 1130 gs., (Mr. Reid, Glasgow), aber andere Stücke bedeutend weniger: Glücksrad 250 gs., Hearth of the Rose 700 gs., Pilgrim at the Gate of Idleness 270 gs., eine wenig erfreuliche Seenymphe und dito Engel gar nur 100 resp. 80 gs. Aus Connals Sammlung stammten auch die zahlreichen Bilder des „englischen (aber sehr englischen) Griechen" Albert Moore, den man etwa mutatis mutandis den Alma Tadema einer früheren Generation nennen könnte, und der damals auch gerade so geschätzt war. Seine Stücke sind reine Dekorationen, wohl beeinflußt von den pompejanischen Fresken, aber trotz ihrer linearen Vorzüge und dem Raffinement der Farbenwahl bleiben diese Stücke doch furchtbar langweilig und nichtssagend wie Bilder des anderen „Griechen", des Lord Leighton. Diese gefühllose Kunst läßt kalt bis ans Herz hinan. Trotzdem erzielten die Werke recht hohe Preise. Auch Moores Ruf und Stellung im Auktionssaal mußte erst geschaffen werden; man zögerte erst hoch zu gehen und ließ sich doch schließlich in die Höhe treiben. So brachten sein „Midsumer" 1000 gs., sein „Reading Aloud" 800 gs. (dies Bild wurde von Mr. Reid dann sofort der Glasgow Corporation Gallery geschenkt); am besten, weil schlichtesten, war eigentlich eine weibliche Aktstudie, eine Kreidezeichnung, die kaum bemerkt wurde. Dagegen fand man eine gezierte nackte Weiblichkeit mit schönem Titel wundervoll und zahlte 280 gs. Ihre Langweiligkeit macht sie wenigstens ungefährlich. Rossetti ging es nicht sehr gut. Seine Mnemosyne fiel um 60 gs. auf 250 gs. Lady Lilith brachte 420 gs., andere Stücke blieben unbeachtet. Für ein Bild G. Masons „The Gander" zahlte Agnew 1900 gs., ein Preis, den s. Z. der frühere Eigentümer auch gezahlt hatte. Und für einen Millais, der vom Prärafaelitenbruder sich zum Akademiepräsidenten mauserte und von einem guten Maler zu einem recht geschäftsmäßigen, mußte Agnew 1540 gs. anlegen, es war das Bild „The Orphans" vom Jahre 1885. — Von Watts, der ja einen großen Teil seiner Werke der Nation geschenkt hatte, erscheinen nicht allzuhäufig Stücke im Auktionssaal. Mr. Connal besaß drei derselben, eine schöne Version des rythmenvollen Orpheus und Euridice, die für 320 gs. und eine Artemis, die für 240 gs. in anderen Besitz überging. Ein kleines schlichtes Bildchen „Eine häusliche Studie, Mädchen lesend" wurde von dem Trustee der National Gallery, dem Earl von Carlisle, um nur 45 gs. erstanden, ob für die Gallery? Das würde trefflichen Geschmack verraten. — Von fremden neueren Meistern liebt man hier zumeist die Holländer, namentlich Israels, die Brüder Maris und Anton Mauve. Von diesen Künstlern kommen denn auch recht häufig Bilder auf die Auktionen. Mauve war diesmal mit zwei kleinen feinen Stücken vertreten „On the Scheldt", das 850 gs. (Lefevre) und Flußufer, nur 6 zu 9½ inch. groß, das 102 gs. einbrachte. Israels Preise bewegten sich für gute Durchschnittsbilder von 126—210 gs; Bilder des J. Maris brachten von 126—262 gs. Am Tage, an dem diese Holländer verkauft wurden, gab es einen großen Tag auch für die Meister von Barbizon, oder besser hätte es einen geben sollen, denn eine ganze Reihe Corots, Daubignys, Harpignies standen aus der umfassenden, wenn auch unterschiedlichen Sammlung Burnett zum Verkauf, die dieser nun ganz aufgegeben hat. Aber von diesen Meistern sind Harpignies und Corot hier meist nur beliebt, wenn sie ganz sie selber sind, d. h. hübsch zart und lyrisch bleiben. Die diesmaligen Corots befremdeten zum Teil durch einen kräftigeren Stil, und demgemäß blieben die Preise niedrig. Auch Daubigny mußte für seinen düsteren Ernst büßen. Corots „Allee dans le Parc de Cambri" kauften Messrs. Obach für 504 £, andere Stücke von ihm brachten 178.10 £, 304.10 £, 231 £. Messrs. Gooden und Fox erwarben 3 Daubignys um 367.10 £, 157.10 £, 157.10 £. Ein Harpignies kostete Obach 315 £. (ein paar Wochen vorher hatten sie freilich für ein anderes Werk des Meisters 620 gs. geben müssen); alles keine besonderen Preise. Daß man sich von Khnopffs Allegorien hier nicht allzusehr den Kopf verdrehen läßt und für eine derselben z. B. nur 52 gs. zahlte, ist nur erfreulich. — Was nun alte Meister ausländischer Schulen anbelangt, so ist man hier in den Auktionsräumen sehr, sehr vorsichtig Wenn nicht das Werk ganz deutlich für den beanspruchten Meister spricht oder sichere Beweise für dessen Autorschaft vorhanden sind, gehen selbst an sich künstlerisch hochstehende Werke trotz größter Namen zu kleinen Preisen ab; in der Beziehung ist hier schon seltsames vorgekommen. Der großen Namen gab es auch in diesem Monat genug: Rembrandt, dessen Sohn Titus am 2. März bei Christie um 205 gs. losgeschlagen wurde, um danu kurz darauf in Berlin um eine fast 40mal höhere Summe verkauft zu werden, zum

größten Herzeleid der hiesigen Händler, und Murillo, Tiepolo, Amberger, Lucas Cranach, van Eyck, Memling Zurbaran, sogar ein Lionardo usw., alle Zeiten und Schulen waren vertreten. Als echt hat man offenbar nur anerkannt Tiepolos Immaculata (410 gs.) und vielleicht Murillos schöne Landschaft: Blick über ein Tal hin, mit Figuren im Vordergrund und Bergen im Hintergrund (250 gs., worin der Zweifel klar genug ausgedrückt ist). Auch der Teil eines Altares aus der Sammlung des Conte Passalaqua in Mailand wird wohl von Luini selber herrühren (200 gs. 1898, brachte er 300 gs.). Zu erwähnen wären sonst nur noch zwei weibliche Heilige von H. de Bles (700 gs.); Luca Longhi: Madonna mit Knaben und zwei Heiligen (110. gs); G. Terburg: Ritter Dame und Page (100 gs.); J. Ochtervelt: Interieur (125 gs.); van Huysum: Blumenstillleben (210 gs.); van Goyen: Flußlandschaft (100 gs.) und Dirk Hals: Nähende Frau am Tisch (100 gs.). Einige Guardi hätten hier, wo in der Wallace Kollektion einige Werke des neuerdings wieder so hochgeschätzten Meisters für ihn Propaganda gemacht haben sollten, ein besseres Los verdient. Der sogenannte Amberger, ein reizvolles Frauenporträt, brachte 147 gs. Das der Ekletiker Mengs nicht gefiel, ist weiter nicht auffallend; dafür wird die anglisierte Angelica Kaufmann immer wieder geschätzt. — Aus all dem Angeführten, das leicht noch nach verschiedenen Richtungen hin ergänzt werden könnte, läßt sich ersehen, welch eifriges Leben auf dem hiesigen Kunstmarkt wieder eingezogen und wie enorm der Umsatz an Werten gewesen ist. — Für die kommende Saison steht bei Christie, zunächst noch ohne festes Datum, in Aussicht: die Versteigerung der Sammlung Stephen Holland. Die Sammlung Humphrey Roberts, reich an erstklassigen Werken von Corot, Diaz und Millet, von Gainsborugh, Reynolds und Constable, von Millais, Israels und Maris, und auch Whistler wird Ende Mai (21—23) bei Christie zur Auktion gelangen (siehe Auktionskalender. In der Sammlung Holland finden sich Stücke Turners und des oben ausführlich besprochenen Walkers. Von „alten Meistern“ allerdings dürfte so bald kaum etwas außergewöhnliches auf den Markt kommen; deren Erscheinen ist auch in den Londoner Auktionsräumen ein gar seltenes. F.

EIN KÜNSTLERPROTEST IN SACHEN DER „BILDFÄLSCHER-ANGELEGENHEIT.“

In der Presse des In- und Auslandes sind über eine in München anhängige strafrechtliche Untersuchung wegen Bilderfälschung und Vertriebes gefälschter Bilder seit einiger Zeit Nachrichten verbreitet worden, welche den Umfang der Fälschungen und des Vertriebes gefälschter Bilder als sehr bedeutend hinstellen. Es sollen ferner angeblich die „meisten Falsifikate“ nach England und Amerika verkauft worden sein, weiter unter den Verdächtigen sich mehrere „hochangesehene und altrenommierte Münchner Kunsthändler“, sowie Münchner Künstler befinden.

Die Unterfertigten haben sich im Interesse des Ansehens der Kunststadt München bemüht, amtliche Auskunft zu erhalten und sind infolgedessen in der Lage, nachfolgendes festzustellen:

1. Wegen Bilderfälschung ist eine einzige Person verdächtig, die mit der bildenden Kunst beruflich gar nichts zu tun hat.
2. Auch wegen Vertriebs von gefälschten Bildern sind — außer zwei verhafteten Händlern und einem Dritten, dessen Aufenthalt bisher unbekannt ist — keine Personen verdächtig, welche in irgendeiner berufsmäßigen Beziehung zur bildenden Kunst stehen.
3. Anhaltspunkte, daß gefälschte Bilder nach England oder Amerika vertrieben wurden, sind bisher **überhaupt** nicht vorhanden, geschweige denn dafür, daß die in der Presse in dieser Richtung verbreiteten Ziffern richtig wären.

   Ebenso sind die in der Presse verbreiteten Nachrichten bezüglich der von den in Betracht kommenden Händlern im ganzen für Falsifikate erzielten Preise auch nicht entfernt richtig.

Prof. Hans v. **Petersen**, Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft; Hugo Freiherr v. **Habermann**, Präsident der Münchener Sezession; Prof. Fritz **Baer**, Präsident der Luitpoldgruppe; D. **Heinemann**, Gemäldegalerie; A. **Riegner**, Königlicher Hof-Buch- und Kunsthändler; **Wimmer & Co.**, K. B. Hofkunsthandlung; E. A. **Fleischmann**, Hofkunsthandlung.

VERMISCHTES

London. Am 12. März starb hier der Bankier H. L. **Bischoffsheim**, der als Kunstfreund und -Mäcen weit bekannt war. Millais bestes weibliches Porträt stellt die Frau des Verstorbenen dar. Die Porzellansammlung der Bischoffsheims ist berühmt. Der Verstorbene hatte bereits vor einiger Zeit dem Londoner Conty Council eine Sammlung seiner alter Schnitte und Stiche von Alt-London zum Geschenk gemacht. Und jetzt hofft man, daß das Testament eine Schenkung an eine der öffent-

lichen Galerien, vielleicht nach dem Ableben der Haupterbin, enthalten wird. Auch als Philantrop großen Stiles und weiten Herzens hatte sich Bischoffsheim einen guten Namen gemacht. F.

Graphische Gesellschaft. Als erste außerordentliche Veröffentlichung gibt die Gesellschaft (deren Leitung in den Händen von Lehrs, Friedländer und Kristeller ruht) den in Bamberg von Pfister um 1460 gedruckten „Edelstein" des Ulrich Boner in Lichtdrucktafeln heraus. Das Buch ist die erste mit beweglichen Lettern gedruckte und mit Holzschnitten verzierte größere Publikation in deutscher Sprache. Preis (nur für Subskribenten) 30 M. Den Vertrieb hat B. Cassirer in Berlin.

Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis in London und Paris gibt Dr. Golubew im Verlage von G. van Oest u. Cie. in Brüssel heraus, in zwei Großquartbänden, ungefähr 300 Tafeln, mit Einleitung und beschreibendem Text.

Oud-Holland hat aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens als Prospektus ein Inhaltsverzeichnis über die bisher erschienenen Jahrgänge herausgegeben. Eine Liste der Abonnenten geht dem Register voraus.

Der Vorstand von **Stockholms** Högskola (der Hochschule in St.) hat Dr. phil. Oswald Siren zum Professor in der Theorie und Geschichte der bildenden Künste ernannt. Dies Professorat bekleidete s. Zt. der bekannte schwedische Dichter und Gelehrte Victor Rydberg, seit seinem Tode 1894 ist es aber ledig gewesen.

8

NEUE KATALOGE:

Amsler & Ruthardt, Berlin. Adolph v. Menzel 1815—1905. Reichhaltiges Verzeichnis seiner Werke in Originalen u. Nachbildungen, meist aus dem Nachlaß des Künstlers. — 8°, 518 Nrn. a. 71 S.

Baer & Co., Frankfurt a. M. Handschriften u. Drucke des Mittelalters u. der Renaissance. Katalog 500 anläßlich des 120j. Bestehens des Antiquariates. III. Teil: Drucke des XVI. Jh. m. illustr. französ., italien., niederl. u. span. Künstler. — 4°, S. 381—570 Nr. 1459—1956 m. ein- u. mehrfarb. Abb.

Jacques Rosenthal in München hat kürzlich zwei Kataloge herausgebracht, die starkes wissenschaftliches Interesse beanspruchen. Kat. 27 behandelt die Buchillustration im Mittelalter und der Neuzeit bis zum 16. Jahrhundert und umfaßt 1000 Nummern, darunter kostbare und teuere Stücke vornehmlich unter den illuminierten Handschriften. — Kat. 36, dessen Inhalt mehr den Literarhistoriker interessiert, gibt eine Auswahl wertvoller Bücher, Handschriften und Autographen. Von Dürer und Burgkmair sind eine Reihe seltener Blätter aufgeführt.

Luzac & Co., London. A descriptive catalogue of a unique collection of Chinese printed books, manuscrits, scrolls and paintings. 8°, 371 Nrn.

Nijhoff, Martinus, Haag. Publikations on architecture, sculpture, industrial arts, painting and the history of fine arts. — Kat. 4°, 12 S. m. Abb.

Stauff & Cie., Köln. Antiqu.-Kat. Nr. 11: Enzyklopädien, Sammelwerke, Kalender, Almanache, Kuriosa, Kunst, Miniaturen, Kunstgeschichte usw. — 8°, 493 Nrn. a. 34 S.

Malota, Franz, Wien. Das Export-Antiquariat, VIII. Jahrg., Nr. 1. Kunst, Kunstgeschichte, Illustrations-, Holzschnitt- und Kupferwerke, Architektur. — 8°, 1050 Nrn. a. 50 S.

Levi, R., Stuttgart. Antiquariatskatalog Nr. 172: Interessante Bücher aus den Fächern: Autographen, Urkunden, Stiche, Miniaturen usw. 8°, 1188 Nrn. a. 64 S.

Aus Natur und Geisteswelt. Unter dem gleichen Titel wie die verdienstvolle Sammlung erscheint bei B. G. Teubner soeben ein reichhaltiger, illustrierter Katalog 1908, der über die Werke des Verlages nähere Auskunft gibt.

Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte. Bearbeitet von Dr. F. Stoedtner. — Unter diesem Titel gibt das bewährte Berliner Lichtbilderinstitut ein mehr als 20000 Nummern umfassendes Verzeichnis heraus mit einem besonderen Anhang über Kunstgewerbe. Der Katalog orientiert ebenso schnell wie zuverlässig.

Catalogue des tableaux anciens et modernes etc. ... Hôtel Drouot Salle 11. 29. février 1908. — Me. André Desvouges experts: Paulme et B. Lasquin fils. 28 S. in 8°.

Catalogue des tableaux modernes ... collection Jules Cronier ... vente par suite de son décès ... 8, rue de Sèze (galerie Georges Petit) les mercredi 11 et jeudi 12 mars 08. Commissaires priseurs: Me. F. Lair Dubreuil et Me. Henri Baudoin experts MM. Arnold & Tripp. 92 S. gr. 8°.

Catalogue des tableaux anciens etc. ... vente Hôtel Drouot Salle 6. Lundi 23 mars 1908. C. Pr.: Me. Baudoin Expert Jules Féral.

Für die Redaktion verantwortlich: Der Herausgeber Dr. Georg Biermann, Leipzig. Zweigredaktionen: **Berlin.** Dr. Paul Ferdinand Schmidt (zugleich Redakteur der Bibliographie). **München.** Dr. Hermann Uhde-Bernays. **Wien.** Dr. Wilhelm Suida. **London.** Frank E. Washburn Freund in Harrow on Hill bei London. **Paris.** Dr. Rudolf Adelbert Meyer.

AUKTIONSKALENDER

Mai Anfang	**Haag.** J. J. Biesing. Gemälde und Aquarelle. Nachlaß F. J. G. Bosman; ferner die Sammlungen Frau A. J. Goedvriend, Berlin, Herr C. E. Lans, Haag u. a.
3.—5.	**Paris.** Georges Petit. Vente der Sammlung Cheramy.
5.	**München.** Hugo Helbing. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien usw. alter u. moderner Meister.
5.—6.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Handzeichnungssammlung Ed. Cichorius. (Ludwig Richter-Sammlung. Deutsche Künstler d. 19. Jahrh. Niederl. Meist. des 17. Jahrh.).
6. u. 7.	**Frankfurt a. M.** Rud. Bangel. Gemälde mod. u. ält., insbes. Frankfurter Meister, Antiquitäten und Kunstgegenstände aus hiesigem u. Mainzer Privatbesitz.
6. u. 7.	**München.** Rudolf Wex. Gemälde alt. Meister, Handzeichn., Pastelle, Kupferstiche.
7.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Kupferstiche alt. Meist., a. schles. u. a. Besitz. (Dabei Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers.)
8.—9.	**Leipzig.** C. G. Boerner. Autographensammlung a. Wiener Besitz. Musikmanuskripte v. Beethoven, Bach, Brahms, Haydn, Scarlotti, Schubert, Schumann, Wagner usw. Briefe d. dtsch. Klassiker bes. Goethe und Schiller.
11.	**Frankfurt a. M.** Ad. Heß Nachf. Sml. Ulex †-Hamburg, Münzen u. Medaillen v. Nord-, Zentral- und Süd-Amerika.
11.	**Wien.** C. J. Wawra. Kupferstiche, Radierungen, Holzschn., Lithogr., Handzeichn. u. Aquarelle, Dürerwerk, Farbendrucke u. Schabkunstbl. aus verschieden. Besitz, ferner Porträts, Viennensia, Sml. Ernst u. a. Besitz.
12.	**Berlin.** R. Lepke. Sammlung Herzog von Sorrano-Madrid. Waffen, Rüstungen, Dolche etc.
11.—14.	**Berlin.** Max Perl. Original-Radierungen, -Lithograph., -Holzschnitte, -Handzeichn. deutscher u. ausländ. Künstler, meist 19. Jahrh. Nachlaß e. Bremer Sammlers.
11.—14.	**Amsterdam.** R. W. P. de Vries. Kunstbibl. des verstorb. Herrn P. van Eeghen in Amsterdam. Manuskripte, alte Einbände, illustr. Werke usw.

AUKTIONSKALENDER

Mai

12. **Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Moderne holländische Gemälde. Außerdem eine Sammlung von Aquarellen moderner Meister.

15. u. 16. **Wien.** Gilhofer & Ranschburg. Bibl. Z. v. Lachnit, Inkunabeln, Manuskripte, Kupferstich-, Holzschnitt-, Kostümwerke, Karikat., farb. Kupfer.

18. u. 19. **Frankfurt a. M.** Ad. Heß Nachf. Kunstmedaillen d. Sammlg. Erbstein.

18.—23. **Stuttgart.** H. G. Gutekunst. Hervorragende Kupferstichsammlung, Porträtstiche usw.

19. **München.** Hugo Helbing. Sammlung Professor J. Naue †, München. Griechische, etruskische und andere antike Gefäße, Goldschmuck aus der Mykenaezeit, griechische Plastik in Terrakotta, Bronze und Marmor. Prähistorische Waffen u. Utensilien. Handzeichnungen, Aquarelle u. Studien von M. v. Schwind, darunter wichtige Kartons.

21.—23. **London.** Messrs. Christie, Manson & Woods. Sammlung Mr. Humphrey Roberts' †, London. Bedeutende Werke von Reynolds, Gainsborough, Romney, Raeburn, 12 Aquarelle und 1 Ölbild Turners; 14 Constables, 3 Cromes, Cotman, David Cox; Werke von Fred Walker, G. F. Watts („Pretty Lucy Bond"); Sir John Millais; Sir W. Q. Tochardson; G. Mason, J. M. Swan usw. Ausgewählte Stücke der Barbizonmeister. Außerdem Hauptwerke von Josef Israels, James Maris, Anton Mauve usw.

25.—27. **Berlin.** Amsler & Ruthardt. Handzeichnungen berühmter alter Meister u. lebender Künstler aus dem Besitz eines skandinavischen Sammlers.

26. **München.** Hugo Helbing. Sammlung Leinhaas-München. Skulpturen in Holz und Stein, Gemälde und Kunstgegenstände.

26. **Kassel.** Max Cramer. Sammlung A. Vogell. Griechische Altertümer (Gläser, Terrakotten, Vasen), Goldsachen.

Mai **München.** Hugo Helbing. Ölgemälde alt. Meist. a. verschied. Besitz.

Mai **Köln.** M. Lempertz (P. Hanstein). Möbel, Elfenbein, Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, Messing, Glas, Porzellan, Fayencen, Steinzeug, Textilsachen, griech. Tongefäße, röm. Marmorskulpturen.



M. GRÜNEWALD □
Die Madonna in Stuppach

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2
Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur“ von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs
I. Jahrg. Heft 5 1908

Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald

Von H. A. Schmid

Als die Notiz durch die Blätter ging, daß in Stuppach ein neues Gemälde von Matthias Grünewald entdeckt worden sei, wurde zugleich mitgeteilt, daß ich die Autorschaft Grünewalds anerkenne und verraten, daß ich schon vor etwa zehn Jahren das Gemälde aufgesucht hatte, damals aber ohne darin einen Grünewald zu entdecken. Beide Angaben sind richtig. Ich habe das Bild zum ersten Mal im Sommer 1896 vor meiner Übersiedelung von Würzburg nach Berlin aufgesucht. Einer der Freunde heimischer Geschichte und Kunst, die auch in Würzburg oft in uneigennützigster Weise sich historischer Forschungen und Forscher anzunehmen pflegen, riet mir auch dieses Bild auf Grünewald zu untersuchen, da es wegen seines einzigartigen Charakters ja immerhin von dem Meister, der mich interessierte, sein könne. Den Namen des Herrn habe ich leider vergessen, ob seine Vermutung sich auf eine Tradition stützte, kann ich mit Bestimmtheit nicht mehr behaupten. Ich teilte Konrad Lange nur mit, daß dies wahrscheinlich sei.

Das Gemälde befand sich damals sogar annähernd in demselben Zustande wie heute. Nach meinen Aufzeichnungen aller Stellen die übermalt waren, hat Herr W. Ettle aus Ellwangen sich bei seiner Restauration wirklich mit der Reinigung und der Ausbesserung kleiner Stellen begnügt. Trüber ist das Bild allerdings gewesen, denn ich erinnere mich, daß es mir schwer wurde, einige Partien zu erkennen und zu erraten wie sich der Künstler die Abstufung des Raumes nach hinten gedacht hatte, und erschwert wurde das Studium durch das Zwielicht einer mit modernen Glasgemälden verdunkelten Kirche. Allein die Verwandtschaft der Madonna mit der des Isenheimer Altares und die Ähnlichkeit der Himmelsglorie mit den Glorien auf der Darstellung der Madonna und dem Engelkonzert in Colmar, und der breite malerische Stil im Faltenwurf sind mir schon damals aufgefallen. Das Werk hatte mich seit Jahren bei meinen Grünewaldstudien beschäftigt. Als Beweis kann ich anführen, daß ich sofort telegraphisch bei Lange anfragte, ob er Stuppach meine, als er mir mitteilte, daß er einen Grünewald gefunden habe und ich aus dem Aufgabeort Creglingen schließen

mußte, daß er die nördlichsten Teile Württembergs absuchte. Aber ich glaubte die Wiedergabe des Bildes doch in den Textband meines Werkes verweisen zu können und hatte deshalb auch einen nochmaligen Besuch des abgelegenen Ortes immer wieder hinausgeschoben.

Denn ich vermißte die Flammenzeichen jener leidenschaftlichen, zur Ekstase geneigten Grundstimmung, die mir für wirkliche Kunst im allgemeinen charakteristisch scheint und die sich bei Grünewald sonst ebensosehr in der Darstellung der Freuden wie der Leiden, des Ruhenden wie des Bewegten, der Form wie des Ausdrucks, der Knöchel eines Fingers, wie der landschaftlichen Ferne äußert. Es fehlt das leidenschaftliche Colorit und die übertreibende Charakteristik der Form.

Bilder, die nur in der oder jener Hinsicht die Eigenart eines großen Meisters verraten, pflegen aber sich bei genauerer Kenntnis als Bilder von Schulgenossen oder Nachahmern zu entpuppen.

In diesem Falle verhält es sich anders. Die Komposition ist zwar reicher und konzentrierter als die der Colmarer Madonna. Aber Grünewald ist zahmer geworden. Es ist schmerzlich, sich dies einzugestehen, aber man wird sich dazu entschließen müssen. Der Hofmaler des Kardinal Albrecht scheint dieselben Pfade betreten zu haben, die der sächsische Hofmaler wandelte, nachdem auch er in seiner Jugend die Berliner Ruhe auf der Flucht und die Schleisheimer Kreuzigung geschaffen. Durch Übermalungen und leichtere Retouchen ist dann die Handschrift des Künstlers noch mehr verflaut worden. Für jeden, dem Colmar und die Karlsruher Bilder ein aufregendes Erlebnis waren, wird das Bild heute noch — wenigstens in seiner jetzigen Aufstellung und Beleuchtung eine Enttäuschung sein. Im Freien mögen die unberührten Teile stärker zur Geltung kommen und sich auch besser von den verflauten und ganz übermalten abheben. Ich habe das Bild unglücklicherweise auch bei einem zweiten Besuch nicht im Freien sehen können. Aber das Bild so hoch einzuschätzen wie Konrad Lange es tut, wird mir kaum je möglich sein.

Die Übermalungen gehen m. E. viel weiter als er und auch W. Ettle annehmen. Der Mittelpunkt der ganzen Darstellung, das Gesicht der Maria sowie das Gesamtcolorit können nicht die ursprünglichen sein. Wir müßten uns denn irren, wenn wir das ganze Bild Grünewald zuschreiben.

Interessant ist das Werk auch so.

Zur Erläuterung der Abbildung und zur Orientierung, über das, was dargestellt ist, sei folgendes vorausgeschickt.

Den Sitz der Mutter bildet eine Steinbrüstung, die man links im rechten Winkel sich gegen vorne umwenden sieht. Der Boden, auf dem sich das Gewand ausbreitet, ist mit Gras bewachsen, rechts steht vorn ein Blumentopf mit Lilien, rosaroten Rosen, einer dritten Pflanze, die in die Gattung der Kompositen gehört (wahrscheinlich Anthemis tinctoria), und einer vierten, die mein Gewährsmann aus den vorhandenen Photographien bisher noch nicht bestimmen konnte[1]).

---

[1]) Die Bestimmung der Pflanzen verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Ordinarius für Anatomie und Physiologie der Pflanzen an der deutschen Universität in Prag Prof. Hans Molisch.

Der Baum, der unmittelbar hinter dem Gefäße steht, hat rote Blüten und ist wahrscheinlich, wie Lange angibt, ein Granatbaum. Rechts auf der Brüstung steht ein Topf mit violettroten nelkenartigen Blumen (vermutlich Lychnis, Lichtnelke). Weiter hinten eine Art Geländer, unter dem verschiedene Pflanzen sprießen. Ein Johannisbeerstrauch mit Beeren ist mit großer Wahrscheinlichkeit festzustellen. Die Zeit, da die Beeren reifen, würde auch als Blütezeit der übrigen Pflanzen, soweit sie bestimmbar sind, passen. Die gothische Kirche im Hintergrunde bildet ein äußeres Indizium für die Autorschaft Grünewalds; sie stellt zwar bestimmt nicht die Maria Schneekapelle in Aschaffenburg vor, wie ich früher vermutet habe. Die dortige Freitreppe, die an die im Bilde erinnert, stammt aus dem 17. Jahrhundert, und ob der dortige Giebel ehemals auch nur im entferntesten an den der Querschiffassade im Bilde erinnert hat, wissen wir nicht, denn das ganze Dach ist im 17. oder 18. Jahrhundert umgebaut worden und der jetzige gothische Giebel stammt aus dem 19. Jahrhundert.

Allein es ist im Bilde sicher das Straßburger Münster dargestellt. Von der zweiteiligen Querschiffassade sind einige Einzelheiten mehr der nördlichen, andere der südlichen entnommen. Es stimmt aber auch die außergewöhnliche Gesamtdisposition des Baues überein, daß sich nämlich der Chorschluß unmittelbar an das Querschiff anschließt. Da zweischiffige Querhäuser auch sonst vorkommen, fragte ich noch bei G. von Bezold an und dieser erklärte bestimmt, daß das Straßburger Münster dargestellt sei.

Auf der linken Seite des Bildes sieht man zu unterst eine weiße Schale mit einem Rosenkranz von roten Perlen, dann einen grünen Krug, oberhalb der Brüstung steht ein Feigenbaum, zwischendurch sieht man auf eine Wiese, in der Tiefe derselben befindet sich ein Stand mit Bienenkörben und daneben ein zweiter Granatbaum, unmittelbar dahinter ein Zaun mit einem Gatter, durch das der Weg von der Kirche zum Städtchen führt. Durch die Latten des Zaunes sieht man dann noch eine zweite Wiese und die ersten Häuser einer Ortschaft.

Das Licht kommt vorne und noch bei den Häusern des Städtchens von links oben, dazu würde die Stellung des Regenbogens noch leidlich stimmen. Hinten werden aber die Berge von rechts hell bestrahlt, als ob die Sonne hinter der Kirche sich befinden würde. Es hebt sich auch die Silhouette der Kirche von der Luft dunkel ab. In mehreren Aufnahmen sind freilich die lichtblauen Schatten des Gebirges heller gekommen als die um weniges helleren gelben Lichter, so daß die Beleuchtung die umgekehrte zu sein scheint und mit dem Vordergrunde stimmt, aber in den erhaltenen Teilen neben dem Kopf der Maria ist die Sache im Original wirklich unrichtig.

Daß nun die Komposition schon durch die Beschneidung der Ränder etwas alteriert wurde, scheint mir wenigstens wahrscheinlich. Ich habe mir die Maße 185 : 145 aufnotiert. Lange hat dieselben auf 186 : 150 angegeben. Ein einfacheres Verhältnis von Höhe zu Breite wie etwa 200:150, 186:186 oder 190:152 (d. h. 5:4) ist an sich wahrscheinlicher. Eine leise Dissonanz, wie vor Gemälden, die tatsächlich angestückt oder beschnitten sind, empfinde ich auch vor den farblosen Abbildungen.

Übermalt ist am brutalsten die Luft; die Glorie scheint zwar wenigstens zum großen Teile alt zu sein, dagegen sind die Wolken darunter roh überschmiert. Die Übermalung reicht außerhalb des Regenbogens über den Höhenzug bis zu dem dunklen Walde, innerhalb wenigstens bis zu dem Höhenzuge und dem Kopfe der Maria, rechts in die angrenzenden Teile der Kirche hinein und über die in die Luft ragenden Teile des Granatbaumes.

Sicher scheint mir, daß auch der Kontur des Kopfes der Maria etwas verändert wurde, obwohl die Haare im wesentlichen alt sind. Stark ausgebessert sind sie freilich an der rechten Wange und unter dem Kinn. Aber auch das Gesicht selbst hat stark gelitten. Ergänzt ist eine größere Stelle in der linken Augenhöhle im Schatten der Nase. Nachgezogen scheinen mir auch die Augenlider. Neben den schwellenden, Ausdruck und Leben sprühenden Formen der Colmarer Madonna erscheint denn auch dieser Kopf heute wie das stupide Machwerk eines Stümpers schon in der Photographie. Der Mund, der am besten erhalten scheint, erinnert dagegen auffallend an die eigentümliche Art, wie der Mund des Erasmus auf dem Münchener Bilde gemalt ist. Freilich muß auch über den unteren Teil des Gesichtes die Schnecke eines Restaurators gekrochen sein. Auch hier ist alles weit lebloser als in dem Münchener Bilde und in dem Gesichte des Kindes nebenan. Das Christkind ist besser erhalten und scheint im wesentlichen in urspünglichem Zustande auf uns gekommen zu sein, ebenso die rechte Hand der Mutter. Gut erhalten ist alles, was links davon sich befindet, die Gewandfalten, die Landschaft, und zwar diese von den Häusern des Städtchens bis herab zu der weißen Schale, endlich auf der anderen Seite der größte Teil der Kirche. Außerdem ist aber noch die rechte untere Ecke des Bildes stark ruiniert. Die Lilien sind intakt oder doch fast unberührt, ebenso die meisten übrigen Blumen, dagegen sind alle dunkleren Teile, die Töpfe, die Gewandfalten und die Wurzel des Granatbaumes in sehr schlimmen Zustand, ferner auch sonst ein großer Teil des Rockes der Mutter in den Schatten.

Wenn ich heute glaube für die Autorschaft Grünewalds eintreten zu können, obwohl ich das Bild auch bei einem zweiten Besuch nicht im Freien sehen konnte, obwohl so viel ruiniert ist und sich wenigstens mündlicher Widerspruch gegen die Autorschaft Grünewalds bereits erhoben hat und sich noch mehr erheben wird, so geschieht das deshalb, weil mir bei dem zweiten Besuche auch im Zwielicht der Kirche einige Stellen die Klaue des Löwen zu verraten schienen und weil unter den Trümmern anderer Teile, wie dem Untergesicht der Maria, noch insbesondere die Merkmale des Spätstils hervorsehen, den ich seither genauer kennen gelernt.

Denn daß das Bild der Spätzeit angehört, erscheint mir außer aller Frage, es ist das ebensowohl meine als Langes Bestimmung. Die erhaltenen Teile stimmen am meisten mit dem Münchener Bilde, dann mit den Gemälden in Aschaffenburg und Karlsruhe überein. Das Werk stellt wohl die letzte Phase dieser letzten Stilepoche vor und ist als Arbeit Grünewalds überhaupt verständlich, wenn man die späte Entstehungszeit annehmen darf. Wir sehen nicht mehr dieselbe Handschrift wie auf dem Colmarer Altarwerke, wohl aber die Spuren oder die Weiterbildung derselben.

Es fehlen zunächst die für Grünewald charakteristischen Wellenlinien bei der Umschreibung der menschlichen Form. Grünewald sah freilich auch früher die Welt weniger knorrig als Dürer, aber auch er übertrieb. Dunkle Konturen, wie noch bei den Fingern des Johannes in der Karlsruher Kreuzigung, sind überhaupt verschwunden und merkwürdig flau ist auch die Architektur im Hintergrunde behandelt. Der spätromanische Bau ist mit spätgotischen Details ausgestattet, die sehr von der Architektur des Engelkonzertes abstechen und fast an die Gothik der Biedermeierzeit erinnern. Markiger, und weit mehr in der früheren Art, ist freilich die Darstellung der Blumen, Sträucher und Kräuter.

Der Farbenauftrag beim Fleisch von Mutter und Kind, heute wenigstens fast emailartig, erinnert geradezu an gleichzeitige Bilder eines neuauftauchenden Genius, an die Lais von Holbein d. J. Der temperamentvolle Vortrag, der für die Karlsruher Kreuzigung und auch für einige Köpfe des Münchener Bildes so charakteristisch ist, findet sich nur in der Gewandung. Hier freilich ist auch am deutlichsten der von anderen Gemälden und den Zeichnungen her bekannte, Grünewald eigentümliche zitternde Verlauf der Säume wieder zu erkennen.

Weniger als die Art der Darstellung scheint sich die Bevorzugung bestimmter Bewegungen, Formen und Dinge verändert zu haben. Was bei der Madonna so sehr an Colmar erinnert, ist die Körperhaltung, daß die Bewegung der einen Hand bei einem Engel in Colmar wiederkehrt, hat schon Lange gezeigt, aber auch die andere ist für Grünewald charakteristisch, die alte Neigung, die Finger nach außen umzubiegen, ist bei Mutter und Kind noch deutlich erkennbar, wenn auch weniger ausgeprägt wie früher. Das schlecht gezeichnete Ohr des Kindes ist das für Grünewald charakeristische und findet sich u. a. beim Mauritius in München ähnlich. Die Vorliebe für durchsichtige Tücher ist für Grünewald charakteristisch vom ersten Bild an und es ist nicht ganz bedeutungslos, daß ein raffiniert gemalter durchsichtiger Stoff auch auf dem Stuppacher Gemälde wiederkehrt.

Immerhin ist das Gesicht des Kindes auch nicht ganz so lebendig wie die Köpfe des Münchener Gemäldes, auch die besser erhaltene rechte Hand der Mutter hat noch etwas befremdendes für den Maler des Händeringens.

Dås Kolorit wurde beherrscht durch die reiche Gewandung der Madonna, die einen großen Teil des Bildes einnimmt. Wie zu Colmar ist auf die Farben dieser Gewänder das übrige gestimmt worden, in dem Sinne, daß dieselben in der Umgebung stumpfer oder duftiger wiederkehren.

Das Carnat von Mutter und Kind spricht weniger stark mit, es ist sehr hell, weißlich, die Schatten sind teils lichtbraun, teils spielen sie auch ins Grünliche, Bläuliche, Violette. Die Haare sind blond, heller beim Kinde, etwas dunkler bei der Mutter.

Der Rock besteht aus Goldbrokat, der gelbrot wirkt, dessen Grund aber karminrot ist. Der Mantel ist blau und hat purpurviolettrotes Futter, das neben der linken Hand der Mutter, dann unter der rechten und nochmals in der rechten unteren Ecke zum Vorschein kommt. Das Gelbrot kehrt dann stumpfer wieder in dem Braunrot



M. GRÜNEWALD
Kopf der Madonna in Stuppach. (Ausschnitt)

der Kirche, das Violettrot nicht gleich, aber ähnlich in den Rosen und Nelken. Zu dem Blau des Mantels dürfte sich ehemals ein duftigeres Blau in der Luft gesellt haben. Auf der linken Seite des Gemäldes bilden das Grün des Kruges, das ähnliche Grün des Feigenbaumes und die duftig grünen Töne der Wiesen, dann das Blau und die blässeren und volleren purpurvioletten Töne des Mantels und der nahe Goldbrokat einen außergewöhnlichen, feinen und ganz raffinierten Farbenakkord. Die lichtbräunlichen Mauern des Hauses darüber, die duftig blauen oder grauen Dächer erinnern an zarte Farbenkombinationen moderner Pleinairmaler. Diese Teile scheinen mir nach erneutem Studium im Verein mit den vielen Anzeichen, die, für sich allein genommen, nur auf Grünewalds Schule oder Werkstadt oder Umgebung deuten würden, die Autor-



M. GRÜNEWALD □
Kopf der Madonna in Colmar. (Ausschnitt)

schaft des Meisters beweisen. Es kommen noch dazu einige durch Kolorit und Farbenauftrag gleich prächtig wirkende guterhaltene Stellen im Brokatstoff des Rockes.

In der Gesamterscheinung des Bildes ist das starke Vorherrschen von gelbrot (im Gewand) und braunrot (bei der Kirche) aber sehr befremdend. Die Gesamtwirkung erscheint für Grünewald zu nüchtern und kann so nüchtern ursprünglich kaum gewesen sein. Verändert hat sich freilich Grünewalds Farbengeschmack sicher. Schon in den Bildern in Karlsruhe und München treten neue Farbenkombinationen auf, und diejenigen, die für die früheren Gemälde charakteristisch waren, zurück.

Es scheint sich aber das Verhältnis des Künstlers zur Welt überhaupt verändert zu haben. Schon das ist im Grunde auffallend, daß er sich zu einer solchen Dar-

stellung ruhigen Seins und stillen Behagens versteht, die nicht nur im Vorwurf, sondern auch in der Auffassung an Dürers Madonna mit den vielen Tieren und ähnliche Schöpfungen erinnert. Am auffallendsten kommt der Wechsel der Auffassung in der landschaftlichen Szenerie zur Geltung. In Colmar entrollte er ganz, ohne daß die Situation es erfordert oder auch nur angeregt hätte, als Hintergrund der Madonna jenen Ausblick auf eine gewaltige Gebirgskette, die sich nach beiden Seiten hinter den Nachbarbildern noch weit fortzusetzen scheint. In dreifacher Steigerung ist dann auch noch der Eindruck der Höhe erzielt. Der Blick senkt sich hinter der Madonna erst in die Tiefe, steigt dann hinauf zu einer Anhöhe, klettert an ungeheuren Felswänden empor, an denen Tannen nur spärlich haften, über ihnen erst ballen sich die Wolken, über denen wiederum weit, weit oben Gott Vater thront.

Solche Mittel der Steigerung sind in Stuppach aufgegeben, die Luft ist übermalt, aber es ist nicht möglich, daß ähnliches erzielt oder erreicht war. Während der Hintergrund der Isenheimer Madonna auch eine gewaltige Steigerung der Szenerie bedeutet, die der Maler damals um sich sah, so daß man vermuten sollte, das Bild sei nicht am Fuße der Vogesen, sondern am Fuße der Alpen gemalt, so ist in Stuppach der friedlich heitere Charakter einer Landschaft, wie sie sich im Taubergrund und anderswo noch oft findet, mit einem leisen Stich ins Alltägliche geschildert, und doch hätte auch die Mergentheimer wie die Aschaffenburger Gegend großzügige Motive geboten.

Wie weit italienische Einflüsse auf Grünewald wohl bestimmend waren werde ich in anderem Zusammenhang untersuchen. Ich finde sie schon in Colmar nicht nur in architektonischen Einzelheiten, sondern auch in der Darstellung eines Menschen. Im Kopf dieser Madonna kann ich einen solchen nicht erkennen. Der Typus scheint mir zwar auffallend für Grünewald aber eher deutscher als der frühere zu sein.

Allein das Bild ist trotzdem das Symptom einer neuen Zeit und als solches historisch besonders wertvoll. Denn es erscheint der Sinn für das Wildromantische, der am Ende der neunziger Jahre in der oberdeutschen Kunst plötzlich aufflammte, und alle mitriß, erloschen bei dem Künstler, dessen Werke für jene Zeitströmung vor allen andern charakteristisch waren.

Über die karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden

Von August Schmarsow

Die Veröffentlichung von Josef Zemp und Robert Durrer „Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden", deren erste Lieferung bis jetzt erschienen ist (Genf 1906), bringt der kunstgeschichtlichen Forschung reichen Zuwachs. Ganz besondere Beachtung verdient der Einblick in die karolingische Wandmalerei, der sich hier unmittelbar, wie an keiner anderen Stätte sonst, bietet. Gerade diese nun wirklich karolingischen Reste monumentaler Ausschmückung eines Kirchenraumes ermöglichen eine Unterscheidung durchgreifender Art, und erfordern sie um so dringender, als sie für eine lange Zeit vorangegangener wie nachfolgender Kunstübung entscheidenden Wert behaupten darf.

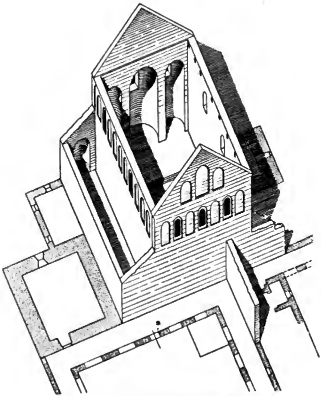
Ein glücklicher Zufall hat mich nach Münster in Graubünden geführt, als der Entdecker, Professor Zemp von Zürich, am Orte seiner langjährigen aufopfernden Tätigkeit anwesend war. Sonst hätte ich die Fahrt über den Ofenpaß vergebens gemacht; denn die Nonnen bedürfen der Erlaubnis ihres geistigen Obern und gewährten bisher niemand Zutritt, so daß auch schweizerische Berichterstatter, die als Augenzeugen zu schreiben schienen, garnicht innerhalb der Klausur gewesen sind, durch die der Zugang führt. Um so mehr muß ich es als meine Pflicht betrachten, die Eindrücke zu charakterisieren, die man doch nur vor den Originalen gewinnen kann, und für die Gewissenhaftigkeit und Treue der Publikation Zeugnis abzulegen, die nur unter den größten Schwierigkeiten möglich war, und unter diesen Hindernissen, wie unter den Bedingungen handlichen Formates, doch soviel Einbuße erleiden mußte, daß der Anblick der Werke selbst eine ganz unersetzliche Ergänzung bildet. Man muß auf einer hohen Leiter aus der anstoßenden Kammer des Klosters durch die Rundbogenöffnung eines ursprünglichen Fensters der alten Kirche in den dunklen Dachraum hineinklettern und dort mit einer Blendlaterne auf dem vielbusigen Gewölbe, das nach 1499 eingezogen ward, herumhocken, sozusagen zwischen Berg und Tal hin und her steigen, um bald in der Nähe zuzuschauen, was noch erkennbar ist, bald aus weiterem Abstand ein Bild als Ganzes auf sich wirken zu lassen. Die Zwickel zwischen diesen Wölbungen und die schmalen Stücke über ihren Höhen ringsum an den Umfassungsmauern sind eben die stehengebliebenen Wandflächen, an denen die kostbaren Reste von Malerei so dasitzen, wie zu jener Zeit, da die Umgestaltung der Kirche vorgenommen ward. An der Ostwand ist dieses zerschnittene Stückwerk dadurch noch verwirrender, daß eine obere Schicht, aus romanischer Zeit stammender Übermalung, zum Teil die karolingische Arbeit verdeckt, die durch Abblättern des spätern Bewurfs etwa zur Hälfte erst wieder zutage tritt. Und dennoch, was wir so erjagen, ist ein überraschender Gewinn, der die Mühe vollauf belohnt.

Lernen wir so das Verdienst der Herausgeber würdigen, so erklären solche erschwerenden Umstände doch auch, weshalb eine genaue Kopie dieser Reste, die in

jedem Strich auf ihre Zuverlässigkeit durchgeprüft ward, hinter dem Eindruck des Originals zurückbleiben mußte. Die ängstliche Nachbildung, Fleck für Fleck, konnte nur in unmittelbarer Nähe zustande kommen; sie ist eine Mosaikarbeit, die sich für den Betrachter der Publikation in dem kleinen Maßstabe notwendig wieder in ihre Bestandteile auflöst, und wenn man auch versucht, sie weiter vom Auge zu halten, damit das Ganze besser zusammengehe, doch nicht befriedigt, weil dann die Erkennbarkeit des Dargestellten leidet, also eine andre Forderung zu kurz kommt. Außerdem ist der farbige Eindruck so wesentlich und unentbehrlich für den Charakter dieser Werke, daß jede Übertragung in monochrome Wiedergabe nur ein kümmerliches Surrogat sein kann. Die Originale sind aber selbstverständlich für den Abstand des Besuchers unten in der Kirche gemalt, ja so stark für diese Entfernung berechnet, daß sie ganz verkehrt wirken, solange der Aufblick zum obersten Wandstreifen unter der ursprünglichen Holzdecke von unten her ausgeschlossen ist. Droben vermag man sich nur einigermaßen dieser Voraussetzung anzupassen, indem man sich in leidlicher Sehweite zusammenkauert oder niederbeugt. Gerade in dieser Routine dekorativer Behandlung liegt ein wesentliches Merkmal. Selbst die Beurteilung der Perspektive in den Bildern dürfte nur von dem unteren Standpunkt auf dem gemeinsamen Fußboden der Kirche ausgehen. Es ist also eine höchst willkommene Botschaft, daß die Ablösung der Reste und die Übertragung nach Zürich bevorsteht. Ist diese Prozedur erst glücklich gelungen, so werden auch alle Beschauer die Aussage begreifen, die ich in voller Übereinstimmung mit dem Verfasser des Textes wiederhole: hier herrscht ein eminent malerischer Stil, der auf koloristische Einheit gegründet ist, — „eine warme, freundliche, harmonische Tonalität, die an die Farbenstimmung der frühchristlichen Katakombenbilder und an die Malereien von S. Maria antiqua in Rom erinnert"; — aber nichts von dem Dürftigen, Greisenhaften, mühsam Zusammengestrichelten hat, das man sich nach dem Anblick der Tafeln vorstellen könnte. All das Stückwerk fließt zusammen zu einem wohltuenden Gesamteindruck, sowie man hinreichenden Abstand gewinnt. Also die Originale sind unerwartet viel schöner und bereiten dem, der zu ihnen hindurchdringt, keine Enttäuschung, sondern einen ganz eigenartigen Genuß von befreiender Größe.

* * *

Innerhalb dieser großflächigen Breite der Erscheinung die allen einigermaßen erhaltenen Bestandteilen gemeinsam ist, gibt es aber noch drei Stufen zu unterscheiden: einmal das rein Dekorative in der Umrahmung aller Bilder, das sich an allen Wänden entlang zieht; — dann die alttestamentlichen Historien, die sich an Süd-, West- und Nordwand erstrecken und an der letzten deutlich als die Geschichte Absaloms erkennbar sind; — endlich an der Ostwand über den drei Apsiden ein feierliches Repräsentationsbild, das eine sogenannte Majestas Domini darbot. In dieser Reihenfolge möchte ich sie besprechen, im Unterschiede von Zemp; denn ich glaube, durch diese kleine Verschiebung der Disposition gelangen wir noch sicherer und klarer zur Erfassung des wichtigen Unterschiedes, der auch ihm natürlich nicht entgangen ist, der mir jedoch für



Einblick in den ursprünglichen Raum der Kirche

die beiden Hauptgebiete von einer Tragweite scheint, die für unsere Gesamtvorstellung der damaligen Kunst voll ausgebeutet werden sollte.

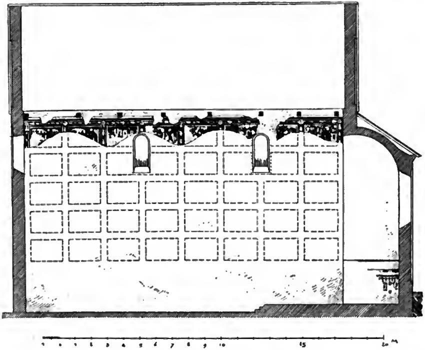
Die rein dekorative Umrahmung der Bilder mag für diesen Zweck außer Betracht bleiben. Das Motiv aber, daß die Bandstreifen in den Ecken des Kirchenraumes aufgehängt sind, wo sie aus trichterförmigen Hülsen hervorkommen, wie man das Ende von Guirlanden zu befestigen pflegte, — so daß ich sie nicht als „Stäbe" bezeichnen möchte, — eben dies Motiv und die großen runden Scheiben (mit Mondgesichtern) die auf die Kreuzungsstellen der senkrechten und wagerechten Gehänge aufgesetzt sind, bezeugen den architektonischen Sinn, der die ganze Dekoration im Anschluß an die Mauern des vorhandenen Innenraums erfindet. Kein Zweifel, der Meister, der darauf ausging, den Bildflächen eine ruhige und sichere Haltung zu geben, muß in einer monumentalen Überlieferung aufgewachsen sein, deren Mittel er völlig bewußt und klar verwertet. Wirkt auch hier die Farbenverteilung warm und reich, so

blieb die Ausführung der immer wiederkehrenden Fassung doch gewiß Hilfskräften überlassen, nach denen wir nicht weiter zu fragen brauchen.

Dagegen leuchtet sofort ein, daß zwischen der Behandlungsweise der Altarwand und der drei übrigen bei aller Gemeinsamkeit der Schule ein Unterschied waltet. Über die Historienbilder muß vor allem die Nordwand Zeugnis geben, da an der westlichen Schmalseite, die in vier Felder geteilt war, fast nur noch die Hälfte des dritten und das ganze vierte an die Nordmauer anstoßende erhalten sind, während die acht Felder der Südwand, infolge eines Brandes, so gut wie unkenntlich dastehen. Die entsprechenden acht Szenen der Nordwand bekunden jedoch zusammen desto einheitlicher den hochentwickelten malerischen Sinn, die weiche, etwas sorglos dekorative Vortragsweise. „Die Pinselführung ist breit und willkürlich; — keine zeichnerische Scheidung von Umriß und farbiger Füllung: Zeichnung und Farbe vielmehr unlöslich in der malerischen Anschauung verbunden." Das kundige Auge des Forschers, dem wir die farbigen Aufnahmen verdanken, läßt uns auch in das Verfahren des Malers hineinblicken. „Erst wurden die Lokalfarben hingesetzt, dann die dunkleren Töne eingetragen, bald in breiten Massen, bald in weicher Linie, die jeden Augenblick wieder in flächige Breite übergehen kann." Dieser Maler behandelt die Haare breit und massig, nicht zeichnerisch eingehend, hebt die Gesichtszüge mit flotter Einfachheit hervor, namentlich um die Augen, für die Fernwirkung gelegentlich übertreibend, isoliert die Formen auf dunklerer Umgebung durch weiße Umrandung — genug, er arbeitet überall mit freier Routine, für deutliche Erkennbarkeit der entscheidenden Teile, und doch für den harmonischen Zusammenhang des Bildganzen, dem zuletzt alle Mittel seiner summarischen Hantierung dienen. Nur ein erfahrener, im Vollbesitz einer langen Tradition der Wandmalerei gewiegter Meister, vermag so etwas zu leisten.

Den Gesamteindruck der Malerei dagegen, die einst oben an der Altarwand zu sehen war, vermag nur geduldige Hingebung wieder zu erwecken. Indessen sind gerade diese Überreste des Ursprünglichen von hinreißender Großzügigkeit, auch in der Farbengebung und malerischen Behandlung allein. „Die Pinselführung ist hier bestimmter und energischer, die Zeichnung der Falten von größerem Zug als in den alttestamentlichen Geschichten, die Modellierung der Gesichter eingehender, in den tiefsten Schatten bis zu dunklem Braun." Man spürt die vorbildliche Strenge des monumentalen Stiles, wie uns in Basiliken Roms die Mosaiken der Apsis über Zeit und Ort hinausheben, und doch sind diese Erscheinungen hier nicht mehr zeitlos und unwandelbar, wie die mächtigsten Beispiele jener Verewigungskunst. Eben hier hebt der Verfasser des Textes die überraschende Ähnlichkeit mit den spärlichen Überbleibseln karolingischer Malerei hervor, die 1871 in der Domkapelle zu Aachen entdeckt und damals sorgfältig aufgenommen, aber dann geopfert wurden, so daß wir sie heute nur aus jenen Abbildungen kennen.[1]) „Ganz gleich ist hier wie dort die Fläche mit glattem Tone okergelb angelegt, sind graue Schatten mit breitem Pinselstrich unvertrieben hineingezogen, Lichter in langen, parallelen weißen Linien daneben gelegt, schwarze

[1]) In Farbendruck bei P. Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1905. Taf. 2.



Nordwand (Rekonstruktion von Zemp)

Konturen da und dort nachgetragen, rote Gewandmuster zuletzt aufgesetzt", so daß man auf die nämliche Schule, wenn nicht auf denselben Meister schließen möchte, denen jene Kuppelmalereien in Aachen (um 800) gehörten. Auch die Figuren an der Altarwand zu Münster in Graubünden sind auf breite, volle Wirkung berechnet. Nicht gänzliche Verschiedenheit der malerischen Schulung, sondern nur die andere Tonart des Vortrags und die ernste Durchbildung alles Einzelnen trennt diesen Maler von dem flotten, sorgloser pinselnden Zeitgenossen, der die alttestamentlichen Historien ausgeführt hat. Vielleicht ist überhaupt die Mutmaßung, daß wir zwei Personen zu erkennen haben, minder stichhaltig oder doch minder wichtig, als der Unterschied im innern Wesen der Aufgaben und der geistigen Auffassung.

An der Altarwand bestand die Aufgabe darin, mit sakraler Feierlichkeit zu wirken, eine große Gesamtanschauung zu gewähren, die auf beiden Seiten symmetrisch die Werte austeilt, um so die Mitte als ruhiges Zentrum hervorzuheben, oder vielmehr, von diesem einen festen Punkt aus die beiden korrespondierenden Flügel zu entfalten, wie am Triumphbogen einer Basilika. In der fortlaufenden Reihe der erzählenden Bilder herrscht dagegen, dem Verfolg der Geschichte gemäß, die Richtung von links

nach rechts, oder gelegentlich einmal die widerstrebende Bewegung von rechts nach links, je nach dem Inhalt des Geschehens.

Schon diese unvergleichbare Verschiedenheit der Aufgaben und der Bedingungen des Aufnehmens für den Betrachter muß der stilistischen Haltung einen nicht nur besonderen, sondern geradezu entgegengesetzten Charakter aufprägen. Aber auch diese erklärt die Unterschiede nicht zur Genüge und erschöpft nicht ihre Tragweite. Wir können und müssen dem vorhandenen Befund dieses karolingischen Gemäldezyklus noch mehr abgewinnen, um der Bedeutung des Gegensatzes vollauf gerecht zu werden.

In dem erhaltenen Bilderstreifen der Nordwand ist die Geschichte Absaloms mit großer Ausführlichkeit erzählt. Das nächste Feld neben der Chorwand schließt diese Geschichte ab, mit der Nachricht vom Tode des aufrührerischen Sohnes, die David empfängt. Von hier aus müssen wir also die acht Bilder dieser Seite rückwärts verfolgen. Das erste neben der Westwand zeigt die Fürbitte des Weibes von Thekoa für den bis dahin Verbannten, das folgende die Rückkehr und die Begnadigung. An dieser Nordwand ist also noch nicht die ganze Geschichte Absaloms gegeben; die voraufgehenden Ereignisse, wie die Ursache seiner Flucht usw., müssen an den andern Wänden erzählt gewesen sein. Fraglich erscheint es dagegen, wie weit wir in dieser obersten Reihe zum übrigen Leben des Königs David selber gelangen; nach ihrem sicher dastehenden Schlußbild ist eine solche Erweiterung sogar unwahrscheinlich. Diese Reihe zuoberst kann nur an der südlichen Langseite der Kirche, d. h. neben der Altarwand, dem Schlußbild gegenüber, begonnen haben. Für spätere Tatsachen aus dem Leben Davids, die wichtig genug wären, wie die Salbung Salomos, ist kein Platz vorhanden. Die früheren Schicksale Davids und etwa Sauls könnten nur in unteren Reihen gesessen haben, so daß die Erzählung von unten nach oben umlaufend abgelesen werden mußte. Aber die gleiche Felderteilung über die drei Wände durchgeführt zu denken, wie Zemp annimmt (und in Fig. 14 entwirft), so daß wir auf hundert gleichgroße Historienbilder kämen, will mir nicht recht in den Sinn. Zunächst ergibt sich aus der vorhandenen obersten Reihe nur die Forderung einer zweiten, die noch zur Fensterregion gehört. Rechnen wir oben allein mit dem Leben Absaloms, so stünde für die zweite darunter der Gedanke an eine neutestamentliche Parallele offen. Die typologische Gegenüberstellung würde dann auf Christus führen. Sollte die judenchristliche Tendenz sich dazu verstiegen haben, den Messias mit Absalom zu vergleichen? Für die einheitlichen Flächen der Vollmauern unterhalb der Fenster wäre wohl eher das Beispiel von S. Martino in coelo aureo (S. Apollinare nuovo) zu Ravenna, mit den feierlichen Prozessionen unter den kleinen Historienbildern, herbeizuziehen. Die ganze Kirche, auch wenn sie einschiffig und verhältnismäßig klein war, als ein Bilderbuch mit hundert gleichen Feldern auszumalen, würde in meinen Augen eine gewisse Barbarei bedeuten. Dann hätten wir zu Münster ein Zeugnis für provinziellen Mangel an monumentaler Raumkunst. Und gerade für die Voraussetzung solcher Befangenheit, der wir später in schweizerischen Kirchen oft begegnen, scheint angesichts des Erhaltenen kein Anlaß. Wir haben vielmehr in dem heutigen Befunde



Absaloms Tod und die Boten vor David

einen großen, sicher durchgehaltenen Gegensatz zwischen der Altarwand, als der Stelle des Allerheiligsten, und den übrigen Umfassungsmauern des Innern. An diesem zweifellosen Ergebnis sollten wir jedenfalls so lange festhalten, bis auch die Apsiden genau untersucht sind, und vielleicht eine Handhabe für Vermutungen über die weiteren Faktoren des Gesamtschmuckes in der unteren Region ergeben.

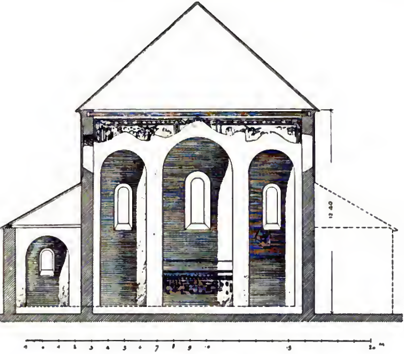
Die zuverlässige Grundlage für die Erkenntnis des innersten Unterschiedes finden wir m. E. in den Gesetzen der Komposition, die nach dem Darstellungsgegenstande hier und dort ganz verschieden sind. Dort ein großes feierliches Repräsentationsbild; hier ausführliches Fabulieren in lauter Einzelbildern, die für sich abgeschlossen, durch dekorative Umrahmung getrennt sind. Und da ist vor allen Dingen die Tatsache wichtig: keine Spur fortlaufender Erzählungsweise, die mehrere Momente in einem Rahmen vereinigte, oder gar aus dem einen Gemälde ins andere weiterflösse, sondern klare Auswahl des Moments und isolierende Abrundung des Bildes als Einheit, wenn auch innerhalb der Reihe, die weiterleitet bis zum Schluß.

„Das Grundgesetz der figürlichen Komposition ist ungefähr das gleiche, wie in den Bildern aus der Geschichte Josefs in S. Maria antiqua zu Rom", schreibt auch Zemp. „Die Vorgänge aus der Geschichte Absaloms werden in Münster ebenso schlicht, anschaulich und ruhig geschildert." Selbst in dem erregten Vorwurf von Absaloms Tod eine ganz objektive Tatsächlichkeit, die nur das gibt, worauf es ankommt. „Diese Ruhe wird ein Erbstück der Antike sein." Die rein anschaulichen Absichten sind noch stärker als der Wille zur eindringlichen, ergreifenden Schilderung des Inhaltes. Diese Werke stehen im Kreise einer Kunst, die das Bedürfnis nach Steigerung der Ausdrucksfähigkeit noch nicht empfand, die vielmehr in ruhiger Besonnenheit die Sache selbst gibt, daß sie sinnfällig vor Augen stehe.

Ziehen wir aus dieser Charakteristik nun aber auch die Konsequenzen. Die Geschichten der Könige des auserwählten Volkes sind ein altbeliebter Darstellungsgegenstand, der gewiß früh im Wetteifer mit der Geschichte der römischen Kaiser oder gar Könige (nach Livius), der Geschichte der Diadochen oder gar Alexanders des

Großen aufgenommen wurde, sobald das Interesse einsetzt, die Vorbilder für alle christlichen Fürsten und deren Taten im alten Testament zu suchen. Judenchristliche Gemeinden haben sich diesen Stoff vielleicht am frühesten angeeignet. Die Geschichten Josefs bilden sozusagen eine Übergangsstufe zwischen den Büchern Samuelis und der Könige einerseits und dem Patriarchenleben mit seinen Vorbildern der Verheißung und des Erlösungswerkes, die als solche dem kirchlichen Lehrstoff näherstehen, andererseits. Mit Josef in Ägypten gelangen wir in die Profangeschichte, mit den Judenkönigen in die Historiographie der weltlichen Machthaber. Das erklärt sowohl die Verwandtschaft wie den Unterschied zwischen den Zyklen in S. M. antiqua und zu Münster in Graubünden. Jene ließ ein Papst sich in seiner Palastkapelle malen, diese ein Kaiser in der Klosterkirche eines Vorwerks gegen die Nachbarn. Bis zu den Geschichten Salomos reichten die Bilder in der Pfalz zu Ingelheim. Und verfährt nicht Karl der Große mit der Salbung seines Sohnes Ludwig noch ebenso wie David mit dem Sohne Bathsebas? — d. h. nach dem Vorbild des jüdischen Königtums.

Niemand aber wird voraussetzen, daß wir in den Wandmalereien von S. M. antiqua eine ganz neue Bearbeitung der Geschichte Josefs aus der zweiten Hälfte des VIII. Jahrhunderts vor uns haben. Nur Modifikationen, meist in Äußerlichkeiten der Tracht, der Szenerie, können der Entstehungszeit der Malereien selber angehören. Der Grundstock der Kompositionen ist ein älteres Erbteil und müßte als solches herausgeschält werden, soweit wie es irgend geht. Ebenso wird die Sache mit den Geschichten Absaloms in Münster liegen, die aus der Zeit Karls des Großen um 800 stammen. Einzelne Dinge, die besondere Aufmerksamkeit erregen, wie das Schwert Absaloms, der am Baume hängt, die Speere seiner Verfolger, wo die Dreizahl die ihn traf, ausdrücklich in der Erzählung genannt wird, verraten die karolingische Zeit. Das Reichsschwert bei David ist schon älter, merowingisch oder westgothisch redigiert, wohl zu einer Zeit, als es auf die Betonung der Insignien ankam. Ähnlich steht es mit den Trabanten des Königs, seinem eigenen Kostüm. Der üppige junge Prinz erscheint in einer orientalisch überladenen Dalmatika, die gewiß wieder im Sinne einer Mode zur Charakteristik der Person, vielleicht beträchtlich früher hineingebracht wurde. Ein Thronprätendent wird sich im Reiche Karls, auch in Italien, kaum so gezeigt haben, um sich einzuschmeicheln. Der Grundstock der Kompositionen vollends, d. h. zunächst die unentbehrlichen Bestandteile der Handlung selber, mit den Personen und ihren Beziehungen zueinander muß noch älter sein. Auch über die Darstellung der Bauten urteilt Zemp selber ganz in diesem Sinne. Ihre Darstellung bezeuge, daß hier ein schönes Gut vom Altertum herüber gerettet sei, wie z. B. die feste und in sich geschlossene Baugruppe im Schlußbilde, wo David die Nachricht vom Ende Absaloms empfängt. Im einzelnen gibt es auch hier Vorbilder orientalischer Art, Kuppeln mit zahlreichen Fenstern, sogar Anklänge an Torbauten oder Nischenfassaden des Sassanidenreichs neben spätrömischen Elementen. Zemp sieht auch in dem landschaftlichen Bestandteil bei der Verschwörung Absaloms die Wiedergabe eines Naturausschnitts nach antiker Tradition. Nicht minder jedoch erkennen wir im Typus der Figuren überall noch diesen Zusammenhang: es sind starke, gutgebaute Körper, mit breiten Köpfen auf kräftigen, mäßig langen Hälsen, eher untersetzten und gedrungenen Verhältnissen. Nur die Hände



Ostwand der Kirche

weisen in ihrer allzukleinen und nachlässigen Bildung, ihrer flauen knochenlosen Weichheit die Manier auf, die wir sonst aus karolingischer Zeit schon kennen. Aber noch sind es die Körper — der Personen wie der Bauten und sonstigen Requisiten der Vorgänge —, die den Aufban der Komposition bestimmen. Dieser vollzieht sich vorerst nach plastischen Gesetzen des antiken Reliefs, das alle Dinge annähernd in gleichem Maßstab zu geschlossenen Gruppen zusammenzufassen trachtet. Die Motive sind deshalb ziemlich eng gedrängt beieinander, so daß hie und da die Farbe zur Verdeutlichung des Geschehens und zur Sonderung der Gestalten mithelfen muß. Eben damit bleibt noch bildmäßige Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Körpern das Hauptanliegen, und Abrundung nach außen ein leitendes Prinzip. Reliefanschauung überwiegt; weder ein Tiefenvollzug in den Raum des Schauplatzes hinein wird angestrebt, noch eine lockere Reihung im Vordergrund geboten, bei der die Lücken als leere Raumgrößen empfunden würden oder gar als Pausen zwischen den Tonstellen. Von solcher vereinzelnden Zuzählung der Gegenstände nebeneinander sind wir weit entfernt. Gerade darin erkenne ich das stärkste Zeugnis für das altchristliche, von der Antike herübergenommene Erbteil in diesen Profanhistorien und möchte zum Vergleich



besonders auf die ältesten Mosaiken im Langhaus von S. Maria Maggiore in Rom und die kleinen Szenen in der Fensterregion oben in S. Martino in cœlo aureo (S. Apollinare nuovo) zu Ravenna hinweisen, obgleich das alles nicht völlig befriedigen kann.

* * *

Um so entscheidender muß der Gegensatz in der Kirche von Münster in Graubünden selbst weiterhelfen. Ganz anders als die Historien ringsum an den drei schlichten Wänden ist das große Hauptgemälde über den Altarnischen. In der Mitte war in einem Medaillon das Brustbild Christi mit Kreuznimbus dargestellt, von zwei schwebenden Engeln getragen, und mit diesen durch eine jener Umrahmungen, von denen oben die Rede war, eingefaßt. Dann folgen links und rechts in runden Scheiben die Halbfiguren von Sol und Luna, und auf den rechteckig begrenzten Feldern ordnet sich eine Versammlung, der diese Vision zuteil wird: es sind die knieenden Apostel, von stehenden Engeln, die nach der Erscheinung in der Höhe hinweisen, begleitet. Hinter den äußersten Figuren am Rande wird der Giebel je eines übereckgestellten Gebäudes sichtbar, in jener konventionellen Form, die uns bald als Ecclesia bald als Martyrion, als Tempel oder als Haus gezeigt wird. Der helle Himmelsgrund dazwischen ist mit kleinen dreieckigen Wölkchen belebt. Die Apostel, zum Teil in vornehmen Prachtgewändern, aber immer noch einfach gekleidet, erscheinen ohne Attribute, sogar ohne Bücher und Rollen, immer zu zweien näher aneinander gerückt, aber auf verschiedener Höhenlage, — das äußerste Paar auf jeder Seite nimmt die höchste, das mittlere die tiefste Stelle ein, — und zwischen den Paaren bewegen sich die Engel, die sie trennen und doch zu gemeinsamer Richtung, nach der Mitte hinauf, zusammenfassen. Diese Engel sind die außerordentlich anziehende und eigenartige Zutat, die dem Bilde zu Münster einen ganz besonderen Wert sichert; sie sind künstlerisch ebenso ausgezeichnet wie dogmengeschichtlich bedeutsam, so daß fernere Untersuchung mit ihrer Hülfe gewiß noch zu einer genaueren Feststellung der Entstehungszeit der Komposition als solcher gelangen wird. Die freie große Anordnung des Ganzen ist ohne ängstlichen Schematismus der Symmetrie, doch gleichmäßig abgewogen; die rythmische Gliederung der seitlichen Gruppen, die wirksame Unterbrechung der knieenden Apostelpaare durch die beschwingten Engel, mit ihrer lebendigen Bewegung und zum Teil machtvollen Gebärde, die als Träger des gemeinsamen Geistes übrigens mit ihren grauen Mänteln auch koloristisch die Reihe der farbigen Gewänder sowohl abteilen,



wie zusammenhalten, d. h. auch hier das innige, unlösbare Einverständnis zwischen dem malerischen und dem zeichnerischen Charakter des Urbildes beweisen, — all diese bis jetzt erkennbaren Vorzüge bezeugen den Wert der Überlieferung, die hier noch lebt und verstanden wird. Mit dekorativer Meisterschaft ist für die Bewältigung einer so ausgedehnten Fläche über den Apsiden ein Zug einheitlicher Profilbewegung durchgeführt. Obwohl der Künstler den Überschneidungen der Figuren nicht aus dem Wege geht, die räumliche Verteilung vor- und hintereinander mit den verschiedenen Höhenlagen wirksam verbindet, ist eben durch jenes Mittel die architektonische Funktion der Stirnwand über den wirklichen Raumvertiefungen, der Tribuna und ihren Seitenkonchen, gewahrt. Das sind Eigenschaften, die wir weder in den karolingischen Mosaiken Roms, noch in den um 750 entstandenen Heiligenbildern von S. Maria antiqua so wiederfinden, also Beweise einer Überlegenheit künstlerischer Art, die um so mehr für das Zentrum dieser Schule ins Gewicht fällt, als wir doch im entlegensten Winkel des Reiches für ein weltabgeschiedenes Kloster nicht gerade den Aufwand allerbester Kräfte erwarten dürfen.

Andererseits aber, vergleichen wir die Leistung, die hier zu Münster in Graubünden vorliegt, mit den älteren Mosaiken in römischen Basiliken, so ist auch die Abwandlung von antiker Größe zu einem ernsteren, innerlicheren, nicht mehr allein mit dem Körperbilde plastisch rechnenden Kunstgeist wohl erkennbar. Das Medaillon mit dem Christuskopf darin ist für die zentrale Stellung, als Ziel aller Bewegung der Engel und Apostel von beiden Seiten her, auffallend klein. Kein Gedanke mehr, die übermenschliche Größe des Angesichts, wie eines strahlenden Helios zu geben; aber auch nichts von der furchtbaren Gewalt des Antlitzes am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura. Hier waltet dagegen eher die Scheu, das Bild zu zeigen; es geht vor ihnen auf, aber von Engeln getragen, aus der Ferne aufleuchtend; merkwürdig klein, nicht greifbar, nicht voll durch sich selber wirkend, sondern mehr durch den Kreuznimbus kenntlich und durch die Himmelsboten ausgezeichnet. Ein Schritt weiter würde zur Unterdrückung des Bildes der Gottheit selber führen und das Symbol allein an seine Stelle setzen. Wir sind zweifellos auf dem Wege zur geheimnisvollen Behandlung, zur transitorischen Offenbarung des heiligen Mysteriums, und dürfen an ähnliche Verschleierung des Meßopfers auf dem Altar bis zur Umdrehung des Priesters gegenüber der Gemeinde erinnern.

Derselbe Wandel kündigt sich in der Konzeption der Gesamtdarstellung an: wir sehen nicht mehr die Apostel allein, denen der Herr erscheint, wie er einst mit ihnen

verkehrte, sondern Engel treten als Mittler dazwischen und müssen sogar die unmittelbaren Jünger, die Evangelisten, die Verkündiger des Wortes, aufmerksam machen oder ihnen den Sinn der Vision erklären. Diese Engel schreiten noch zwischen den Menschen auf gleichem Boden einher, und so bleibt das plastische Grundgesetz der Komposition nach gleichem Körpermaß aller Figuren und gleichen Bedingungen im Raum bestehen. Aber sie entfalten ihre Flügel, die sie hinausheben könnten. Dies Gefieder wird ein wirklicher Bestandteil der dekorativen Flächenfüllung, des Linienzuges von hüben und drüben zur Höhe, nach der Mitte, und gesellt sich der ausgreifenden Gebärde ihrer Arme wie dem Schwung ihrer Gewänder. Diese Überirdischen haben andre Heiligenscheine als die Apostel. Und wo befinden sich die Sendboten des Wortes? — auf der Erde, wie bei der Himmelfahrt des Erlösers oder der Ausgießung des heiligen Geistes? Nach den Gebäuden links und rechts könnte man meinen, es sei ein irdischer Schauplatz, wenn auch die Oikumene, das Reich des bewohnten Erdkreises gemeint. Und doch müssen wir wohl eher an das himmlische Jerusalem denken, als an die Kirche aus den Juden und die aus den Heiden, — und zwar an eine Vision der Auserwählten in der Ewigkeit, im Himmel. Um so stärker ist dann der Abstand zwischen ihnen und dem kleinen, fernen, auch ihrem Auge fast entschwindenden Bilde der Gottheit, um so stärker die Rolle der Engel, die auch bei ihnen sogar vermittelnd, helfend, belehrend eintreten müssen. Und dazu die Gebärden und der Gesichtsausdruck der Apostel selbst. Wenn auch nicht mürrisch, doch zerknirscht, erschüttert, schaut der eine oder der andre drein; dort wird die Linke an die Wange gelegt, oder gar die geballte Faust an die Schläfe gepreßt. Das grenzt an die Ausdrucksbewegungen des Entsetzens, der Furcht und Überwältigung bei der unerwarteten Wiederkunft des Herrn, d. h. des Richters am jüngsten Tag. Ist das die ewige Seligkeit der Apostel, denen ein Thron im Himmel verheißen ward, wo sie den Göttlichen von Angesicht zu Angesicht erblicken, — oder ist es ein angstvolles Erbeben vor dem unnahbaren Mysterium, ein schrecklicher Höhepunkt ihres Vorzugsrechtes zu schauen, die Offenbarung der Majestät zu empfangen, die sie doch nur mit Hilfe der Engel gewahr werden? Wir sind auf dem Wege zu dem Wandel, den wir in der Ausmalung von S. Georg zu Oberzell auf der Reichenau vollzogen finden.

Die Majestas Domini, vom Jahre 800 etwa, zu Münster in Graubünden, im Dienst Karls des Großen gemalt, ist ein kirchengeschichtliches, dogmatisch bedeutsames Dokument, dessen künstlerische Seite wir soeben allein beobachtet und aus dem sinnlich sichtbaren Bestande interpretiert haben. Sehen wir von der beträchtlich spätern Darstellung des Jüngsten Gerichtes in S. Georg zu Oberzell ab, so müssen doch die Wunder Christi und die Apostelfiguren an den Langwänden der Kirche herbeigezogen werden, und zwar schon hier, im Vergleich mit dem Repräsentationsbilde der Altarwand viel eher, als bei den profanen Historien von König David und Absalom, wo Zemp sie wiederholt zur Hervorhebung der Unterschiede verwertet.

Ich bin mit seiner späten Datierung der Reichenauer Malereien von S. Georg in Oberzell „etwa zweihundert Jahre nach denen zu Münster in Graubünden", also ums Jahr 1000, oder gar auf den Anfang des XI. Jahrhunderts, gern einver-

standen. Aber wir müssen auch da, wie hier, den Grundstock der Kompositionen sorgfältig von der Ausführung derselben in soundsovielster Wiederholung unterscheiden. Der Maler gehört zweifellos einer andern Schulung an als der oder die Maler in Münster. Er arbeitet sichtlich mühsamer, spezialisiert Falten, Haare, Gliedmaßen viel zeichnerischer, ohne zu fühlen, daß das Großdekorative darunter leidet (vgl. Zemp S. 38). „In den Wundern Christi sind die Motive merkwürdig auseinander gezettelt; der unbenutzte Raum ist in jedem Bilde auffallend größer als *[in den Historien]* zu Münster. In den Reichenauer Bildern, wie in andern Werken des XI. Jahrhunderts, tritt ein anderer Menschentypus hervor. Gestalten mit kleinen Köpfen und stark vorgereckten Hälsen mit übervollen Schultern und aufgeblähten Oberschenkeln, die zu hoch am Körper hängen. Das hastige Gestikulieren, das weite Auseinanderschlagen der Beine, der unsichere Stand, der zwischen Schwanken, Taumeln und Schweben wechselt, das Flattern der Gewandsäume, das unmotivierte Aufwirbeln der Stoffzipfel, diese Erscheinungen verbinden die Reichenauer Bilder ebenso stark mit der Kunst des XI. Jahrhunderts, wie sie den Wandgemälden von Münster *[aus dem Leben Absaloms]* fremd sind."

Zweifellos, das Alles verrät die tiefgreifende Veränderung des Wollens, wie den dadurch erfolgten Verlust des Könnens; aber mir scheint, wir sollten die Symptome einer zeitlichen Manieriertheit nicht zusammenwürfeln mit den konstitutiven Merkmalen eines Stiles, dessen Entstehung innerlich motiviert sein dürfte.

In den Darstellungen der Bauten zeigen die Bilder der Reichenau, wie Zemp bemerkt, ebenso eine zeichnerisch-manierierte Art. „Die Architekturen sind dünner gebaut, sauberer auseinandergehalten, weiter entfernt von realer Möglichkeit, als die Bauten, die man auf den Absalombildern zu Münster sieht." Aber dürfen wir diese überhaupt ohne weiteres mit ihnen vergleichen? Die Wunder Christi sind in der Fassung, die wir nach Abzug aller Reichenauer Schulmanier aus den Wiederholungen in S. Georg zu Oberzell herauszuschälen vermögen, jedenfalls nicht mehr naiv fabulierend vorgetragen, wie etwa die Geschichten Josefs in der Wiener Genesis, selbst nicht mehr so anspruchslos und unbefangen wie in S. M. antiqua zu Rom. Sie gehören dem kirchlichen Lehrstoff an und sind dogmatisch durchgeprüft, gewiß noch stärker, als es mit den Jugendgeschichten Christi von der Verkündigung bis zur Flucht nach Ägypten geschah; sie sind hier unverkennbar bewußt sakralen Charakters.[1]) Die Beschränkung auf verhältnismäßig wenige Personen, die Auseinanderhaltung der Einzelfiguren, besonders der Hauptträger der Handlung, oder der kleinen Gruppen, wie der Begleiter hier, der Zeugen und Zuschauer da, erklärt sich aus der durchdachten Arbeit, aus der Aufgabe deutlicher Erzählung eines höchst bedeutsamen Inhalts. Wenn die Verzettelung der Motive über den Bildraum für die Manier des XI. Jahrhunderts bezeichnend ist, so braucht sie doch nicht ein Ausfluß sinnloser Mode zu sein. Sie hängt mit der Bedeutsamkeit und der mimischen Steigerung des Ausdrucks aufs innigste zusammen, und andrerseits mit dem Überwiegen der geistigen Aufnahme des Erzählten. Sie entspricht dem Ablesen der

[1]) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904 p. 261. „Die Kompositionsgesetze der Reichenauer Wandgemälde". Die Architekturen sind nur Kulissenstücke.

Bestandteile nacheinander, im Unterschied von der sinnlichen Anschauung des Bildes und der plastischen Geschlossenheit der Reliefkomposition, die aus der Antike überkommen waren. Die malerische Bildeinheit weicht zugunsten der poetischen Vorgangseinheit, und die Aufreihung der Motive oder gar der Einzelfiguren tritt an die Stelle. Damit hängt auch die Wahl des Formates zusammen: statt des annähernd quadratischen Rechtecks, das querliegende langgestreckte, in Wandgemälden wie in Minaturen, — bei den ersteren für den entlangschreitenden Betrachter im Kirchenraum, bei den letzteren für den Leser des Textes, seiner Gewohnheit angepaßt. Eben deshalb möchte ich mit den Wandgemälden in S. Angelo in formis und den Bildstreifen byzantinischer Miniaturen nicht die Reliefbilder an den Bernwardstüren zu Hildesheim oder die ganzseitigen Darstellungen des Psalterium aureum von S. Gallen auf eine Stufe gestellt sehen (Z. 38,3). Sie lassen wieder zwei Anschauungsweisen unterscheiden. Die letztere neigt zur Überschau eines tieferen Schauplatzes aus der Höhe und zur Landkartenprojektion in Vogelperspektive;[1]) die erstere kennt nur Vordergrund und demgemäß Aufreihung nebeneinander. Diese ist älter, oder doch der antiken Tradition klassischer Kunst näher geblieben; zu ihr gehören die Urbilder der Wundertaten Christi, von denen die Reichenau jene späte Wiederholung bewahrt. Die Hervorhebung der Person Christi durch größeren Maßstab, durch Isolierung u. dgl. Mittel verrät gerade, daß die antike Rechnung mit Körpern allein, d. h. die plastische Kompositionsweise noch immer zugrunde liegt. Aber die Profilbewegung und die ausgreifenden Gebärden bieten uns auch die Vergleichsmomente mit dem Repräsentationsbilde zu Münster in Graubünden, besonders mit den Engeln und der Mimik der Apostel. Und die Einzelfiguren zwischen den Fenstern in Oberzeil gehören doch auch dazu und gewähren den Übergang zum Bilde des Altarhauses, das in dieser Kirche zerstört ist. An die Kompositionsweise der feierlichen Vision mit den paarweis gruppierten Jüngern und den Einzelfiguren der Vermittler schließen sich die ursprünglichen, auf der Reichenau etwas verzettelten Redaktionen der Wunder Christi nah genug an, um die Zugehörigkeit zur sakralen Kunst näher empfinden zu lassen, als die andere zu den profanen Historien der jüdischen Könige, die freilich als Handlungen, im Vollzug des Geschehens, mit den Taten des Gottessohnes auf Erden verwandt sind.

Wenn unter den Geschichten von Absalom eine Parallele aus dem Leben Christi oder irgendein neutestamentlicher Zyclus analoger Art vorhanden war, so dürften wir freilich in demselben Format auch eine größere Geschlossenheit erwarten. Aber wir bekämen gewiß auch Antwort auf manche Frage, die sich bei dem Versuche aufdrängt, die ursprünglichen Elemente der ernsten einfachen, aber auf religiöse Wirkung ausgehenden Kompositionen aus den Wandgemälden der Reichenau herauszuschälen. Inhaltlich stehen ja die Wunder Christi zwischen den naiv und flott erzählenden Historien nach dem Buche Samuels und den zeremoniell und autoritativ, für bleibende

[1]) Einen Hinweis auf den Utrechtpsalter, der für diese nordische Auffassung so wichtig ist, unterdrücke ich, weil ich der Kürze halber auch die Frage nach der Herkunft der Wandgemälde in Münster offen gelassen habe. Von Nachbargebieten scheint mir Mailand aus mehreren Gründen den Vorzug vor Ravenna zu beanspruchen; aber in seinem Zusammenhang mit dem südlichen Gallien und dem Frankenreich.

Bedeutung gedachten Apsisbildern der Basiliken in der Mitte. Und da ist es wichtig, jede Nuance festzuhalten: die Vision an der Altarwand zu Münster gehört nicht ganz zu der strengen Klasse der Apsisbilder sub specie aeterni; sie ist nicht in zeitloser Ruhe und absolutem Stillstand ewigen Daseins gegeben, sondern mit einem Anlauf zum Transitorischen, fast Momentanen. So steht sie auch dem Kuppelgemälde in Aachen näher, während die schreitenden Apostel in Oberzell doch auch schon im Baptisterium zu Ravenna ihre Verwandten haben. Und grade deshalb war sie für uns brauchbar, den Anschluß an die Wunder Christi zu gewinnen.

Die gedrängte Kompositionsweise und plastische Reliefgruppierung, wie wir sie in den Absalombildern kennen gelernt, wäre für die Wunder Christi auf die Dauer nicht zu brauchen. Sie mußte, wenn sie jemals gleichartig angewandt war, notwendig bald einer lockerern Hervorhebung und Vereinzelung des Wichtigen weichen, je mehr sie zugleich dem Lehrzweck dienen sollte. Wie man den Text des Evangeliums in getragener Tonart vorliest, langsamer, mit isolierender Betonung, das Allerwichtigste tropfenweis zu Gehör bringt, so müssen die Taten Christi, wie später auch die Passion, mit allem Ernst und aller Sorgfalt durchgearbeitet sein, sowie es galt, einen Kanon der Darstellung für die Kirche herzustellen, der überall verbreitet werden sollte.

Der Gegensatz zwischen den profanen Historien und der Majestas Domini zu Münster in Graubünden hat uns dieser Erkenntnis wieder einen Schritt näher gebracht. Die vorhandenen Reste gewähren die Möglichkeit einer durchgreifenden Scheidung innerhalb der Darstellungskreise, die ein und derselbe Kirchenraum in sich aufnehmen konnte. Darin liegt eine weittragende Bedeutung der Funde, für deren Rettung und Veröffentlichung wir nicht dankbar genug sein können.



Abb. 2. Szene aus dem Leben der Priesters Ippen. XIV. Jahrh.
Selected Relics VI, 19, 2 □

Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei

von Curt Glaser

Die Erweiterung des Gebietes kunstwissenschaftlicher Forschungen über den Kreis der Völker des Mittelmeerbeckens hinaus bringt eine Reihe von prinzipiell neuen Fragestellungen mit sich. Es treten Kunstwerke in unseren Gesichtskreis, die den bisher gekannten im tiefsten Wesen fremd sind, und es erhebt sich die Grundfrage, ob wir als Fremde berechtigt und im stande sind, von diesen Kunstwerken etwas Wesentliches auszusagen, ob die Interpretierung eines Europäers überhaupt einen Sinn hat, ob nicht allein die Aussage des Schöpfers und seiner Stammesverwandten wertvoll ist. Daß diese einen sicheren Anhalt der Beurteilunng zu gewähren vermag, steht außer Frage, und man fordert mit Recht für die Erforschung der Kunst primitiver Völker die Befragung der Eingeborenen als Vorbedingung einer jeden wissenschaftlichen Bearbeitung ihrer Kunsterzeugnisse. Was in einem allgemeineren Sinne diese Untersuchungen, die von ethnologischer Seite geführt wurden, uns lehren, ist, daß wir uns zu gewöhnen haben, unseren eigenen Deutungen, die nur auf den Gewohnheiten der Kunstübung, innerhalb deren wir selbst leben, beruhen können, mehr als vordem zu mißtrauen. Wir wissen, daß es nicht genügt, den ornamentalen Reiz zu genießen, der einem primitiven Kunstwerk innewohnen mag, sondern daß wir die Absicht seines Schöpfers kennen müssen, um das künstlerische Wollen, das in seinem Werke zum Ausdruck gelangt, zu begreifen.

Unser Verhältnis zur ostasiatischen Kunst gleicht dem zur Kunst der primitiven Völker, insofern als es auch hier sich um Kunsterzeugnisse handelt, die uns von vornherein so weltenfern liegen, daß wir von Grund auf umlernen müssen, um ihnen gerecht werden zu können. Aber die bequeme Handhabe, die die unmittelbare Frage



Abb. 1. TAKAYOSHI TOSA (XII. Jahrh.): Szene aus dem Genji-monogatari Kokka 18, 3 □

an den Künstler bietet, fehlt uns in diesem Falle, denn nicht um die Werke der durch jahrhundertelange Entwicklung und vielfältige Einflußströme abgewandelten, heutigen Kunst der Japaner handelt es sich für uns, sondern um die zur Zeit des europäischen Mittelalters blühende, eigentlich nationale Kunst der Yamato-Schulen. So ist es nicht möglich, das Prinzip der ethnologischen Forschung ohne weiteres auf die japanische Kunstgeschichte zu übertragen, wie Fenollosa es versuchte, der es unternahm, in langjährigem Aufenthalt im Lande selbst japanisch denken und empfinden zu lernen. Wir dürfen uns nicht darauf beschränken, den Worten japanischer Kunstforscher zu lauschen, deren Interpretierung uns ebenso wenig ein vollgültiges Zeugnis sein kann, wie ein moderner, japanischer Farbendruck in der künstlerischen Absicht sich ohne weiteres mit dem Werke eines Meisters der Fujiwara-Zeit deckt. Wir haben ein volles Recht, unsere Forschung auf das Gebiet der japanischen Kunst auszudehnen, aber wir erwerben uns dieses Recht weder, indem wir das ewige Gerede der Japaner von der Kühnheit des Pinselstrichs nachbeten, noch dadurch, daß wir die Satzungen unserer eigenen Kunst zum Maßstab der fremden machen oder von Schönheiten dieser Kunst erzählen, die nur wir eben mit unseren anders sehenden Augen gewahren, sondern indem wir versuchen, den Sinn der Kunstwerke selbst, die uns vor Augen liegen, zu deuten, dem künstlerischen Wollen ihrer Schöpfer nahezukommen.

Für die eigene Form der japanischen Raumdarstellung gilt dies in besonderem Maße. Denn was von vornherein jedem japanischen Gemälde für das europäische

Auge das ungewohnte und befremdende gibt, ist gerade die von der unsrigen grundverschiedene Perspektive. Für uns bedeutet die Projektion eines Raumes in die Fläche, daß die Dinge nach der Tiefe zu sich verkleinern, parallele Gerade sich nähern, einem gemeinsamen Fluchtpunkte entgegen. Wir sehen das täglich in der Erscheinung der uns umgebenden Natur unverkennbar, wenn wir etwa eine lange Straße oder eine gerade Allee hinabschauen, deren Häuser und Bäume in der Ferne immer kleiner werdend einander sich nähern. So sind wir ohne weiteres mit dem Urteil bei der Hand, daß eine Darstellung „falsch“ sei, die diesen einfachen Gesetzen nicht Rechnung trägt, haben uns gewöhnt, von der „falschen“ Perspektive der Japaner zu reden, weil die Fluchtlinien auf ihren Gemälden nicht nach der Tiefe zusammenlaufen, sondern vor dem Bilde sich vereinigen.

Soll nun wirklich eine so einfache Erfahrung des täglichen Lebens den japanischen Künstlern entgangen sein, oder ist es am Ende nicht ein so selbstverständliches Gesetz, daß der Künstler darzustellen habe, was von einem bestimmten Standpunkt aus seinem Auge erscheint? Ist die Frage einmal gestellt, so ist auch die Antwort nicht schwer. Ein Geheimnis können die perspektivischen Gesetze in ihren einfachsten Grundformen unmöglich sein. Nicht um eine Entdeckung in diesem Sinne kann es sich handeln, wenn sie in die künstlerische Praxis eingeführt werden, sondern nur um einen Entschluß. Nicht das Können ist entscheidend, sondern das Wollen, in jenem weiteren Sinne, dem das Wollen einer Zeit mit dem Stile selbst identisch ist, dem das Können niemals die zeugende Kraft ist, sondern nur das Nichtkönnen ein Hemmnis für den reinen Ausdruck des Gewollten.

Der Standpunkt, den zu umschreiben wir uns bemüht haben, ist im Grunde kein anderer, als wir ihn einem jeden Kunstwerk gegenüber einzunehmen haben, den nicht zu verlassen nur um so schwerer ist, je unmittelbarer uns die „Fehler“ einer fremdartigen Kunstäußerung ins Auge fallen. Die Worte „falsch“ und „richtig“ sollen aus unserem Sprachschatz getilgt sein, wenn wir nunmehr an die Kunstwerke selbst herantreten, deren Raumbild zu interpretieren — nicht zu beurteilen — wir unternehmen.

Als erstes typisches Beipiel japanischer Malerei sei die beliebige Darstellung eines Innenraumes, wie sie in ähnlicher Form häufig vorkommt, gewählt, eine Szene aus dem Genji-monogatari von Takayoshi Tosa[1]) (XII. Jahrh.). (Abb. 1.) Wir blicken von oben in den Raum hinab, die Bodenlinien steigen rasch an, und der obere Balken der Teilungswand des Zimmers ist in Aufsicht gegeben, — der Horizont liegt hoch, wie es in der uns geläufigen Ausdrucksweise heißt. Aber die Linien nähern sich nicht in ihrem Verlaufe, sind auch nicht parallel, sondern sie weichen auseinander, deutlich meßbar etwa an dem er- wähnten Oberbalken der Querwand.

Versuchen wir, uns von unseren Sehgewohnheiten freimachend zu interpretieren, was wir vor Augen haben, so ergibt sich folgendes: Die Rückwand des Zimmers ist der Teil, der unserem Auge am nächsten liegt, hier müssen wir anfangen, zu sehen,

[1]) The Kokka, an illustrated monthly journal of fine and applied arts of Japan and other Eastern countries. Tokyo. Heft XVIII, Tafel 3.

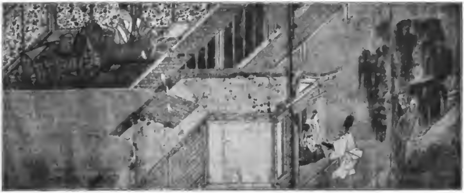


Abb. 3. Illustration aus der Nayotake-Erzählung. Anf. des XIV. Jahrh.
Selected Relics VII, 22, 1

von hier aus den Blick nach vorn wandern lassen zu den Figuren und bis zum unteren Bildrande. Der Standpunkt des Beschauers ist oben, wie ja die steigenden Linien es auch unserem Auge unmittelbar sagten, aber oben und in der Tiefe. Von dort her sehen wir, von dort laufen die Linien zusammen, baut sich der Raum nach vorn hinaus. Wir müssen das Ungewohnte der Anschauung vergessen, uns durch ihre Inkonsequenzen nicht beirren lassen, um uns ganz einzuleben in diese Raumdarstellung, denn nur so vermag das Bild auch uns zum Erlebnis zu werden, wir fühlen den Raum, und der Raum faßt die Figuren in sich, er nimmt sie auf. Ja, der Raumeindruck wird zum wesentlichen, bestimmenden Faktor der Schönheit des Bildes, das wir nun erst begreifen, indem wir der Absicht seines Schöpfers folgen. Es ist das vollendete Bild eines Innenraumes, in das wir uns einzufühlen vermögen, wenn wir nur einmal die Richtung erfaßt haben. Ja, wir können so weit gehen, die abendländischen Raumdarstellungen, die durch den hohen Horizont eine Verwandtschaft mit unserem Tosabilde aufweisen, für die eigentlich unvollkommneren zu erklären. Man kann etwa Bilder des niederländischen Quattrocento heranziehen, denen es mit der Absicht auf Raumwiedergabe sicher Ernst war, den Mérodealtar des Flémallers oder das Passahmahl des Bouts. Auch hier steigen die Bodenlinien rasch an, aber sie nähern sich, sie sind „richtig" im Sinne unserer Sehgewohnheit. — Kommt es darum zu einem eigentlich zusammenhängenden Raumeindruck? Sicherlich nicht. Die Figuren bleiben vorn und isoliert. Der Raum faßt sie nicht. Weit hinten erst kommt ein raummäßiger Eindruck zu stande, aber überlassen wir uns der Suggestionskraft der Linien, so versinkt uns die Figurengruppe in der Tiefe, ohne mit dem nur lose angegliederten Tiefraum in Zusammenhang zu kommen. Noch an Raffaels Sposalizio mit seinen zwei Horizonten kann man die gleiche Erfahrung machen, wiederum oben ein Raumbild, in das man sich einleben kann, aber nur auf Kosten des Zusammenhanges des Ganzen. Sollten wir unserem Tosameister dieses System als das allein

„richtige" empfehlen, ihn belehren, daß er so die Linien in der Tiefe sich nähern lassen müsse, um den Raum zu gewinnen? Ich denke, daß schon das eine Beispiel, wenn es nur richtig verstanden wurde, zur Vorsicht mahnen muß.

Gehen wir zu einem zweiten über, einer Szene aus dem Leben des Priesters Ippen[1]) (Meister unbekannt. XIV. Jahrh. Stil der Yoshimitsu Tosa). (Abb. 2.) Wir haben weiteren Raum vor uns. Der Vorgang spielt im Freien. Zur Linken wird ein Rundtanz aufgeführt. Die Zuschauer sitzen am Boden in einer Reihe, die vom unteren Bildrande zuerst schräg nach rechts verläuft, dann rechtwinklig umbiegend nach links. Zur Rechten bildeinwärts ist ein Haus sichtbar, nur im unteren Teile, denn ein gerader Wolkenstreif schneidet oben das Bild rasch ab. Über die künstlerische Absicht, die der räumlichen Anlage zugrunde liegt, gibt das Verhältnis des verschiedenen Maßstabes der Figuren sichere Auskunft. Am besten die Größenverhältnisse der Figuren, die am Boden hocken, denn deutlich wächst die Figurengröße bildeinwärts. Auch in den zwei Reihen des Rundtanzes wird man die größeren Köpfe in der von uns aus hinteren Reihe finden (bei dem geringen räumlichen Abstand ist der Unterschied naturgemäß nicht bedeutend). Die Gruppe außen am Hause ist im Maßstab deutlich größer als die gerade vor ihr vom unteren Bildrande auftauchenden Menschen. Ein ganz bewußt gehandhabtes Prinzip also. Wieder ist der Standort des Beschauers oben und bildeinwärts zu denken, und man versteht nun erst auch die merkwürdigen, fingerförmigen Wolkengebilde, die als obere Begrenzung von den Yamatomeistern so gern verwandt werden, sie sind als Blickgrenze zu fassen und eine notwendige Konsequenz eben des eigentümlichen Standortes, der für den Beschauer vorausgesetzt wird. Denn einen sichtbaren Horizont wie in europäischen Bildern kann es logischerweise nicht geben, die Blickrichtung, die von oben und aus der Tiefe nach unten und vorn verläuft, läßt es nicht zu, daß man zugleich bildeinwärts sieht. Und wie es uns ästhetisch anstößig ist, die Dinge nach vorn herauswachsen zu sehen, greifbar und dem Bildraum nicht mehr untertan, so vermeidet es der Japaner ebenfalls in seinem Sinne, sich die Dinge entgegenwachsen zu lassen, gibt darum oberhalb die Begrenzung mit den langgezogenen Fingerwolken. Auf der anderen Seite bekommen nun die häufig vorkommenden Überschneidungen von Figuren am unteren Bildrande ebenfalls eine andere Bedeutung, nicht vergleichbar dem Herauswachsen der Figuren in europäischen Bildern, die als vorderste Raumzone und durch Überschneidungen, — die der Japaner gerade vermeidet, — dem Eindruck der Tiefe dienen, im Maßstab am größten und dem Beschauer unmittelbar nahe. Für den Japaner ist hier vorn und unten die Ferne, stehen hier die Dinge, die am unwesentlichsten sind, und die vom Bildrande überschnitten werden, um anzudeuten, daß hier der Bildraum ins weite verläuft, die Bildfläche nur einen Ausschnitt darstellt.

Eine zweifache Bestimmung ergibt sich aus den bisherigen Betrachtungen für die Blickrichtung und den Standort des Beschauers im japanischen Gemälde: in der Tiefe des Bildes (in unserem Sinne gesprochen) und am oberen Bildrande. Hatten wir

[1]) Selected relics of Japanese art. Edited by S. Tajima. Kyoto. Band VI, No. 19, zweite Tafel.



Abb. 4. Kakushū: Avalokideśvara
Selected Relics VII, 36, 2



Abb. 5. Kakushū: Avalokiteśvara
Selected Relics VII, 36, 1

in unseren bisherigen Beispielen der ersten Bestimmung hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, so wird für eine andere Reihe von Bildern die zweite wesentlich maßgebend. Oben finden wir die nahe gesehenen, im Maßstab größeren Figuren, unten die fernen, kleineren. Eine Illustration aus der Nayotake-Erzählung[1]) (Meister unbekannt, Anf. des XIV. Jahrh. Tosa-Schule) (Abb. 3) möge als Beispiel dienen. Von oben her sehen wir in das Haus mit seinen Bewohnern, von da erst wandert der Blick nach vorn und abwärts, wo an der Haustür die Frau den Ankommenden empfängt. Der Innenraum selbst ist im wesentlichen dem zu Anfang betrachteten gleich, aber das Blickfeld erweitert sich, wir sehen nicht das Zimmer nur, sondern das ganze Haus, jedoch wieder von dem gleichen, idealen Standpunkt. So wie der Japaner gewöhnt ist, zu schreiben und zu lesen, von oben nach unten, so soll der Blick wandern. Daß hier wie in einer Reihe anderer Beispiele auch der Gedanke einer Lateralperspektive, d. h. einer seitlichen Verkleinerung der Dinge von dem vorausgesetzten Standort des Beschauers aus mitspielen mag, kann nebenbei erwähnt werden.

Wie wir unserem ersten Innenraumbilde eine entsprechende Darstellung des Freiraumes folgen ließen, so verlassen wir auch hier wieder das Haus, und folgerichtig müssen wir nun selbst in die Luft emporsteigen, um den weiteren Raum aus der Höhe zu überschauen, wie hier das Haus mit seinen kleineren Abmessungen. So findet sich in der Tat eine ganze Gruppe von Darstellungen der Gottheiten in den Lüften, mit denen wir nun hoch emporgehoben werden, um weit unter uns in der Tiefe die bewohnte Erde zu lassen, die klein erscheint und in weiter Ferne. Ein Bild des Toba Sojo[2]) (1053—1140) gibt eine der schönsten und geistreichsten Lösungen des Problems. Daneben kommen ganze Reihen buddhistischer Heiligenbilder im gleichen Zusammenhang in Betracht (Avalokiteśvarabilder des Kakushû[3]) (1649—1731) (Abb. 4—5). Mit den Augen der Gottheit, die oben vom luftigen Wolkenthrone herabschaut, muß der Betrachter sehen, sich selbst in sie hineinversetzt denken, um den Sinn der Darstellung zu erfassen. Der Zusammenhang zwischen den aufeinander folgenden Beispielen unserer Reihe ist auch hier unverkennbar. Wenn wir mit Avalokiteśvara jetzt aus der Höhe herniederschauen, so ist unser Standort kein anderer als sonst, wieder oben und in der Bildtiefe, und die Blickrichtung zielt nach abwärts und vorn.

Es ist nicht ohne Interesse, mit diesen japanischen Darstellungen des Gottes in den Lüften die europäischen Formulierungen des gleichen Problems, das ja einer jeden kirchlichen Kunst gestellt ist, zu vergleichen. Man wird da feststellen, daß im ganzen erstaunlich lange die europäische Kunst sich darauf beschränkt, nur das Höhenmaß der Bildfläche selbst für die Wiedergabe von Höhendifferenzen innerhalb der Darstellung auszunutzen. Das obere bleibt mit dem unteren in der gleichen Raumschicht, und eine

[1]) Selected relics. VII, 22, 1.

[2]) Selected relics. Band VII, 15. Tafel 2. Die Reproduktion mußte leider aus technischen Rücksichten unterbleiben.

[3]) Selected relics. Band VII, 36. Tafel 1 und 2. Kokka, Heft 131, 3.

Bekanntlich leben neben den neu auftretenden, jüngeren auch die alten Kunstschulen in Japan weiter fort, so daß in unserer prinzipiellen Untersuchung ein Künstler des 18. Jahrhunderts unbedenklich neben den des zwölften gestellt werden kann.



Abb. 6. Aus Buddhas Schriften. VIII. Jahrh.
Kokka 11, 1

Größenabstufung findet überhaupt nicht statt. Tizians Assunta ist nur ein Beispiel unter vielen. Wird die Raumtiefe nutzbar gemacht, d. h. als Richtung vom unteren zum oberen nicht die Vertikale, sondern die Schräge gewählt, so ist dem Europäer wiederum naturgemäß die irdische Szene der Vordergrund und das nahe, die Himmelserscheinung das ferne und kleiner gesehene. Raffaels Transfiguration ist ein Repräsentant dieser Darstellungsform. Die Größenunterschiede sind allerdings nur gering. Die wirklichen Fernen wird man bei nordischen Raumkünstlern zu suchen haben, etwa bei Grünewald, der im Marienbilde des Isenheimer Altars Gottvater mit den Engeln in den Lüften erscheinen läßt. Der Beschauer steht auf der Erde, dicht vor den Menschen drunten, und droben in weiter Ferne erst und in winzig kleinem Maßstab wird die himmlische Erscheinung sichtbar.

Es ist diejenige Form der Darstellung einer Lufterscheinung, die in der Konsequenz der auf unmittelbare Illusion ausgehenden Raumwiedergabe der europäischen Kunst sich notwendig einstellen mußte, und das gelegentliche Vorkommen einer entgegengesetzten Orientierung, die den Beschauer mit emporhebt in die Höhe der Himmelserscheinung selbst und auf die Erde herabblicken läßt, hat etwas durchaus befremdendes. Die zwei bekanntesten Beispiele dieser Art sind Dürers Allerheiligenbild und Raffaels Vision des Ezechiel. Allerdings besteht noch immer ein prinzipieller Unterschied gegenüber der japanischen Anschauung, denn bei Raffael gleichwie bei Dürer sehen wir die Erscheinung in den Lüften vornan im Raume und an ihr vorbei gleichsam und in schräger Richtung hinter ihr die Erde drunten, während die japanische Gottheit, und wir mit ihr, immer das Tiefland vor sich und zu Füßen hat. Aber auch in der Abwärtsrichtung des Blickes allein stehen die beiden Bilder des Raffael und Dürer soweit außerhalb des gewohnten, daß in neuester Zeit von Oskar Wulff der Versuch unternommen wurde, eine besondere Entwicklungsreihe aufzustellen, die zu dieser Raumdarstellung in Form der „Niedersicht" hinführte.[1]) Es ist Wulff nicht nur gelungen, die Vor-

[1]) Oskar Wulff: Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907.

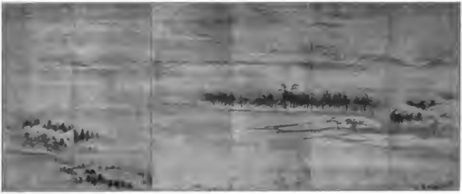


Abb. 8. NO-AMI (XV. Jahrh.): Landschaft
Selected Relics VII, 28 ◻

stufen aufzuzeigen, sondern er konnte auch den Ursprung der Niedersicht selbst aus einer von ihm treffend als „umgekehrte Perspektive" bezeichneten Raumdarstellung erweisen, die ihrerseits wieder von der alten „senkrechten Staffelung" sich herleitet. Wulffs „umgekehrte Perspektive" entspricht nun in allen Stücken der der japanischen Malerei eigentümlichen Raumanschauung. Das Auftreten des gleichen Phänomens im zeitlich und räumlich gleich weit entfernten Gebiet ist uns eine erwünschte Bestätigung der eigenen Ergebnisse und ein neues Problem zugleich. Denn auch für uns erhebt sich die Frage: wie entstand die japanische Raumanschauung, die sich unmittelbar den beiden von Wulff geprägten Begriffen der Niedersicht und der umgekehrten Perspektive einordnen läßt, entstammt sie dem gleichen, altorientalischen Kunstkreise, aus dessen Formen sie sich in Byzanz entwickelte, oder entstand sie selbständig in Ostasien und aus welchen Bedingungen? aus Bedingungen, die den von Wulff für Vorderasien festgestellten gleich sind, oder aus wesentlich verschiedenen?

Leider ist es bei dem heutigen Stande der ostasiatischen Wissenschaft nicht möglich, präzise Antwort auf die Frage der Herkunft der umgekehrten Perspektive in der japanischen Malerei zu erteilen. A priori läßt sich jedenfalls annehmen, daß auch in Ostasien die senkrechte Staffelung die Vorstufe der umgekehrten Perspektive gewesen, die als unmittelbare Naturwiedergabe unverständlich wäre und nur als Interpretierung und nachträgliche Entfaltung einer ursprünglich gewiß auch räumlich gemeinten, aber dem entwickelteren Sehvermögen unräumlich gewordenen Darstellungsform begreifbar wird. Daß in jeder senkrechten Staffelung eine Absicht auf Raumdarstellung enthalten ist, auch wenn wir uns noch so sehr an den inneren Widersprüchen stoßen, scheint mir zur notwendigen Voraussetzung zu werden, nicht als ob die räumliche Bedeutung immer gleichermaßen bewußt bliebe, aber als eigentlicher Sinn wohnt sie doch auch der typisch werdenden Ausdrucksform noch inne.

Die erste Frage ist also, ob auch in dem ostasiatischen Kunstkreise sich die senkrechte Staffelung als Vorstufe der umgekehrten Perspektive erweisen läßt. Wenn

auch die Erforschung der frühesten Denkmäler ostasiatischer Kunst noch sehr im Rückstande ist, so ist doch wenigstens mit Sicherheit zu sagen, daß die senkrechte Staffelung in China geübt wurde. Es gibt eine ganze Reihe von Beispielen, die sich über einen verhältnismäßig weiten Zeitraum verteilen. Gravierte Steine vom Berge Hsia T'ang Shan[1]) aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert zeigen Darstellungen von Reitern und Wagen in Reihen übereinander, in freier Anordnung, die den Gedanken einer räumlichen Beziehung noch unmittelbar nahe legt. Platten vom Grabmal der Wu-Familie aus der Han-Dynastie, die ins zweite nachchristliche Jahrhundert gehören, sind schematischer in der Anordnung, aber aus dem Sinn der Darstellungen ergibt sich mit Sicherheit die Absicht der Wiedergabe eines Raumzusammenhanges. Am bezeichnendsten ist die Darstellung der Auffindung des bronzenen Dreifußes im Ssu-Fluß[2]). Das Zusammenlaufen nach oben der beiden Linien, die den Fluß begrenzen, darf man gewiß nicht als perspektivischen Gedanken deuten, die Notwendigkeit, für die beiden Kähne im unteren Teile Platz zu gewinnen, während oben nur für den Dreifuß Raum zu sein brauchte, war hier maßgebend, aber auch die Vorstellung des Unten als Wassertiefe, aus der nach oben der Dreifuß emporgehoben wird, mengt sich verwirrend ein.[3]) Immerhin ver-

[1]) Stephen W. Bushell: Chinese Art. London 1904. Vol. I, Fig. 8—10.

[2]) Bushell. Fig. 15.

[3]) Unten bezeichnen Fische das Wasser, oben um den Dreifuß Vögel die Luft.



Abb. 7. GYOKUWAN (XIV. Jahrh.) Landschaft Kokka 49, 2 ◻

dient hervorgehoben zu werden, daß die größeren Figuren der obersten Reihe angehören, denn es scheint in dieser ja leicht begreiflichen Tatsache, daß das wesentlichste am größten und zwar oben oder mindestens in der Mitte, jedenfalls aber nicht am Unterrande dargestellt wird, ein wichtiger Entwicklungskeim beschlossen zu sein. Denn so entsteht einmal die Niedersicht, zu der in unserem Relief schon ein Ansatz sich findet, und in konsequentem Ausbau der Darstellungsform die umgekehrte Perspektive. Wann und wo der entscheidende Schritt zu dieser getan wurde, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Jedenfalls zeigen auf der einen Seite die Darstellungen vom steinernen Sockel eines Buddhabildes aus dem Jahre 524 [1]) eine reine Streifenkomposition, der sicherlich der Sinn für den ursprünglichen räumlichen Zusammenhang des Ganzen verloren gegangen ist, während auf der anderen Seite ein dem IV. Jahrhundert entstammendes Bild des Ku k'ai chih in London [2]) schon eine Anwendung des Prinzips der umgekehrten Perspektive zeigt, die uns unmittelbar zu den Tosamalereien der Japaner hinüberführen kann.



Abb. 9. YUSETSU KAIHOKU (1598—1677): Landschaft
Selected Relics VII, 33, 2 □

Die Frage, ob die senkrechte Staffelung selbst in ihrem Ursprunge von Vorderasien aus nach China übertragen wurde, braucht hier nicht angerührt zu werden, die Entwicklung zur umgekehrten Perspektive scheint jedenfalls sich unabhängig vollzogen zu haben, nicht diese selbst fertig importiert worden zu sein. Eine andere Frage ist es, ob eine japanische Entwicklung der chinesischen parallel läuft, oder ob die senkrechte Staffelung als schon ausgebildete Darstellungsform oder endlich die umgekehrte Perspektive selbst nach

[1]) Bushell. Fig. 22.
[2]) Oskar Münsterberg: Japanische Kunstgeschichte. III. Teil. Braunschweig 1907. Abbild. 208.

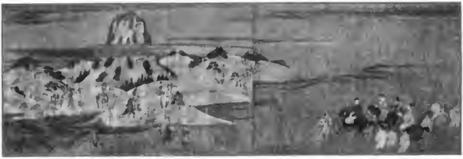


Abb. 10. Szene aus dem Ise-Monogatori. Tosa-Schule. XIV. Jahrh.
Kokka 196, 5

Japan übertragen wurde. Daß die japanische Entwicklung nicht unabhängig von der festländisch chinesischen sich vollzog, muß nach dem bisher zugänglichen Denkmälerbestand notwendig angenommen werden. In Japan läßt sich keine so hoch hinaufreichende Entstehungsgeschichte verfolgen. Dagegen findet sich hier erst die zweifellos sichere und bewußte Handhabung des Darstellungsprinzipes. Von hoher Bedeutung als das früheste uns zugängliche Beispiel für diese Anwendung der umgekehrten Perspektive innerhalb der japanischen Kunst ist ein Blatt aus Buddhas Schriften[1]) (Abb. 6) das noch dem VIII. Jahrh. angehören soll, und das in einer Reihe steht mit der Traumdeutung des Joseph aus der Wiener Genesis, die Wulff als Musterbeispiel seinem Aufsatz voranstellt. Der Zusammenhang mit der ursprünglichen Staffelung ist noch nicht ganz geschwunden. Die Hauptfigur ist hochgerückt, groß gebildet und selbstverständlich von vorn gesehen. Hieraus ergibt sich mit Notwendigkeit die Orientierung des übrigen, unter der Voraussetzung, daß die Beziehung der Figuren zueinander durch die Blickrichtung angedeutet werden sollte. Wie in dem Blatte der Wiener Genesis, so wird auch hier ein Kreis um die Hauptperson gelegt, und beidemale findet sich das so charakteristische Kleinerwerden der Figuren nach vorn. Die zwei in der Zeichnung und allen Einzelheiten fast identischen, bärtigen Männer, die in schräger Richtung nach rechts vorn von Buddha aus orientiert sind, geben das eklatanteste Beispiel dieser Art.

Im Anschluß an die Erörterung der Möglichkeiten einer historischen Ableitung mag ein Wort über die psychologische Bedeutung der Darstellungsform, mit der ebenfalls bereits Wulff sich beschäftigt hat, am Platze sein. Haben wir uns von der uns geläufigen Forderung der mehr oder minder illusionären Wirkung des Kunstwerkes, das stets vom Standpunkt des Künstlers her und für den des Beschauers gedacht sein soll, freigemacht, ist uns bewußt geworden, daß nur ein entwickeltes Denken die Grundlage dieser Kunstanschauung bilden kann, so werden wir auch den Zugang finden zu den Quellen, denen eine geradewegs entgegengesetzt gerichtete Darstellungs-

[1]) Kokka. Heft 11, 1.



Abb. 11. MOTONOBU KANO: Landschaft Kokka 179, 3 ◻

form der bildenden Kunst entstammt. Denn gleichwie die Welt für das primitive Denken objektiven Bestand hat, so das Kunstwerk, das als Abbild, als unmittelbare Nachahmung dieser Wirklichkeit aufgefaßt wird. Daß der Gedanke an eine subjektive Erscheinungsform noch nicht auftaucht, daß vielmehr die objektiv gültigen Maße, die man den Naturdingen abzunehmen glaubt, das erstrebte Ziel bilden, darf uns nicht verwundern, scheint doch noch in der griechischen Kunst das Auftauchen des subjektiven Elements erst mit den erkenntnistheoretischen Bemühungen der Sophisten zusammenzufallen. Das Kunstwerk hat in der Frühzeit objektiven Bestand, es ist nicht in unserem Sinne für den Beschauer da, braucht nicht auf den Menschen zu warten, um von ihm aus erst Sinn und Leben zu bekommen. Ein Rest dieser alten, objektiven Denkweise liegt nun auch noch den entwickelten Formen der umgekehrten Perspektive zugrunde, trotzdem die Entwicklung auch hier notwendig zu einem Subjektivismus führen mußte, nicht von einem möglichen Beschauer aus, der immer außerhalb, vor dem Bilde seinen Standort hat, und von dem allein die gegebenen Ansichten und Überschneidungen der Dinge einen Sinn haben, wohl aber von einem ideellen Standort im Bilde selbst, in den sich einzufühlen die Aufgabe des Betrachters ist.

Eine offenkundige Inkonsequenz wohnt somit der Darstellungsform der umgekehrten Perspektive inne. Daß sie trotzdem gerade in der japanischen Kunst mit so äußerster Folgerichtigkeit und zu so hoher, künstlerischer Vollendung ausgebildet werden konnte, scheint in den besonderen Bedingungen der japanischen Kultur selbst eine Erklärung zu finden. Denn es handelt sich nicht um eine bodenständige Entwicklung, sondern um Darstellungsformeln, die bereits zu einer gewissen Ausbildung gediehen mitsamt den ihnen innewohnenden künstlerischen Gedanken über-



Abb. 12. MOTONOBU KANO: Aus der Oyeyama-Legende
Kokka 204, 4 □

nommen werden, um eine eigene Entfaltung zu erfahren. Wie wenn ein Volk die Schriftzeichen von einem fremden übernimmt und sie den eigenen Sprachformen anpaßt, um ihnen für den neuen Gebrauch einen neuen Sinn zu geben, so mag sich in Japan die Ausbildung der umgekehrten Perspektive vollzogen haben, die allem Anschein nach in ihrem Mutterlande China gar nicht zu so konsequenter Raumgestalt entwickelt worden war. Innerhalb der übernommenen Darstellungsform befriedigte die japanische Kunst ihr Bedürfnis nach subjektiver Ausgestaltung des Bildes, entwickelte ihr Raumbild unmittelbar aus dieser heraus, während im Abendlande — und ebenso in China — die subjektive Denkweise eine Umkehr des Standpunktes logischerweise mit sich brachte. Durch die der neuen Anschauungsweise entstammende impressionistische Strömung wird die Entwicklung der umgekehrten Perspektive im Abendlande rasch durchkreuzt. Schon in der Wiener Genesis stellt sich der objektiven Raumanschauung, die den Beschauer in die Tiefe des Bildes einbezieht, die subjektive Darstellungsweise, die ihm seinen sicheren Platz vor dem Bilde anweist, diametral gegenüber. Anders in der japanischen Illustration der Schriften des Buddha (Abb. 6). Der objektiven Raumauffassung steht die objektive Darstellungsform der reinen Linienzeichnung und schattenlosen Kolorierung aufs glücklichste zur Seite. Es wird hieraus nochmals begreiflich, daß die umgekehrte Perspektive, die im Abendlande rasch verkümmern mußte im Kampfe mit dem starken Gegner impressionistischer Kunstanschauung, in Japan unbeeinflußt von fremden Strömungen, eine hohe Entwicklungsstufe erreichen konnte.

Doch auch in Japan sollte es anders werden. In China war der ostasiatische Impressionismus entstanden, der schon unter der südlichen Sung-Dynastie die Höhe reinster Entwicklung und reichster Blüte erstieg. Wie in Japan mit der Kunst der Tosameister, so identifiziert sich in China mit diesen Landschaftsgemälden unser Begriff von der klassischen Malerei des Landes überhaupt, während die Malerei der vorangegangenen Epoche in China uns im vorzeitlichen Halbdunkel entschwindet. Allerdings

verdanken wir die Erhaltung chinesischer Malereien zumeist nur den Japanern, und ihre Maler, die vom XIV. Jahrhundert an wieder nach China gingen, um dort die neue impressionistische Landschaftskunst kennen zu lernen, brachten begreiflicherweise eben die Werke ihrer Lehrmeister heim, konnten kein Interesse haben für eine etwa noch bestehende Richtung, die der Kunst ihres eigenen Landes im wesentlichen entsprach. Was wir von den früheren Erzeugnissen chinesischer Malerei kennen, steht nicht auf gleicher Entwicklungsstufe mit der ja auch zeitlich bedeutend späteren, ausgebildeten japanischen Tosa-Kunst, wohl aber deutet es ebenfalls auf die noch durchaus objektive Gesinnung des Künstlers.[1]) Und noch in der neuen Landschaftsmalerei selbst kann der bewußte Gegensatz, die Umkehr aus einer in der Richtung diametral entgegenstehenden, früheren Kunstübung empfunden werden. Ist es doch ein Charakteristikum chinesischer Landschaftsmalerei, daß vorn der Mensch steht, der in die Tiefe schaut und die neue Blickrichtung gleichsam selbst verbildlicht. An solchem deutlichen Hinweis, der das unerwartete gleichsam unterstreicht, um einen handgreiflichen Hinweis zu geben, erkennt man zuweilen einen einschneidenden Wandel in der Entwicklung der Kunst. Jetzt dürfen die Menschen vom Rücken gesehen werden, denn der Blick in die Tiefe ist das wesentliche, und wieder repräsentiert im Bilde selbst ein Mensch den Beschauer und den Standpunkt, der ihm zugedacht ist, gleichwie in der Frühzeit die Hauptperson in der Tiefe des Bildes es wohl tat. Die neue chinesische Landschaftskunst hat rasch eine erstaunliche Höhe erstiegen. Ihre Gemälde sind vielleicht die reinsten und tiefsten Hymnen an die Natur, die je von Menschen gedichtet wurden, lyrische Stimmungen, denen die Ehrfurcht vor der Erhabenheit des unendlichen Raumes der Grundakkord ist. Die chinesische Wiedergabe eines Raumeindrucks unterscheidet sich jetzt prinzipiell nicht mehr von der uns gewohnten, sie ist die impressionistische, vom unteren Bildrand her blickt der Beschauer nach aufwärts und in die Tiefe.

Die Japaner sind bei den Chinesen in die Schule gegangen und haben es gelernt, Landschaften zu sehen wie diese, Linien- und Luftperspektive zu handhaben, wie eine subjektive, impressionistische Kunstrichtung es verlangte.[2]) Eine ganze Schule schloß sich der neuen chinesischen Kunst an. Aber schon innerhalb dieser Schule von Landschaftsmalern selbst erhob sich eine Reaktion. War die „umgekehrte Perspektive" zu tief eingewurzelt im japanischen Denken, war sie die ihm gegebene Anschauungsform, von der man nicht so schnell lassen konnte? Überall, woder national-japanische Geist sich fremden Einflüssen entgegenstellt, scheint eine Hinneigung zur umgekehrten Perspektive im Spiele zu sein. Die ersten national-japanischen Landschaftsmeister in diesem Sinne sind die drei Ami. Es gibt Landschaftsbilder dieser Meister, auf denen die Menschen, Bäume, Häuser, die in weiter Ferne oder hoch oben auf einem Berge, der in der Tiefe erscheint, sichtbar werden, nicht kleiner, ja größer gegeben sind als im Vordergrunde. Als eines der merkwürdigsten Beispiele sei hier eine Landschaft des Noami[3]) (Abb. 9) mitgeteilt. Eine Meeresbucht, und die Bäume jenseits

[1]) Vgl. oben das über Ku k'ai-chih gesagte.
[2]) Abb. 7 Gyokuwan (Chines. Schule. XIV. Jahrh.) Landschaft.
[3]) Selected relics VII, 28.



Abb. 13. MORIKAGE KUSUMI (Kano-Schule. XVII. Jahrh.): Mondschein
Kokka 121, 2 ◻

des Wassers sind die größeren, sind näher gesehen als die drunten im Vordergrunde. Es ist nicht anders denkbar, als daß der Maler dieses Bildes das volle Bewußtsein der beabsichtigten Raumwirkung besaß. Ihm einen Fehler, d. h. ein nicht gewolltes Abgehen von der uns gewohnten Anschauung nachsagen, hieße nichts anderes, als wollte man etwa die Boote im wunderbaren Fischzug des Raffael zu klein oder die Farben eines Kathedralenbildes von Monet unnatürlich nennen. Daß auch der Japaner weiß, — was gewiß nicht schwer ist, zu erfahren, — daß die Dinge in der Nähe dem Auge größer erscheinen als in der Ferne, beweisen schon Landschaften der Tosameister selbst, etwa eine Szene des Ise-monogatori[1]) (Abb. 10), in der der Stoff der Erzählung es will, daß der Berg Asama gezeigt werde. Die Bäume weisen hier die „richtige" Größenabstufung

[1]) Kokka 196, 5.

auf.[1]) Und Noami selbst läßt auf seinen Mittelgrund ebenfalls eine eigentliche Ferne folgen — wieder richtig in unserem Sinne. Das räumliche Verhältnis des Landschaftsbildes wird dadurch nochmals kompliziert, wie es an sich schon schwerer fällt, in einer Landschaft, die in voller Beherrschung der impressionistischen Technik breit hingesetzt ist, als in dem gezeichneten Bilde eines Tosameisters sich in die merkwürdige Raumanschauung einzuleben. Irgend eine rationelle Deutung ist nicht mehr möglich, der Standpunkt des Beschauers läßt sich nicht so wie vordem präzisieren. Am besten findet man den Weg, wenn man annimmt, daß das Interessenzentrum im Mittelgrunde liegt, daß der Beschauer, der von oben herniederblickt, an dem Vordergrund, der gleichsam hinter ihm bleibt, vorbeisieht und den Mittelgrund fixiert, der nun am deutlichsten und am nächsten, d. h. größten erscheint.

Die Werke der Ami gehören zu den reizvollsten Erzeugnissen japanischer Landschaftsmalerei, aber nicht von ihrer Kunst, die von dem weichen, sogenannten südchinesischen Stil ihren Ausgang genommen hatte, sondern von Motonobu Kano (1476—1559), der mehr der kräftigeren, nordchinesischen Art sich anschließt, geht die japanische Renaissance aus. Die Landschaften des Motonobu[2]) (Abb. 11) wollen von einer Einheit des Blicks im chinesischen Sinne nichts mehr wissen, es wird hoch aufgestaffelt und auf perspektivische Verkleinerung höchstens noch in ganz geringem Maße bedacht genommen. Es sind komponierte Landschaften. Von einer bewußt eingehaltenen Perspektive im einen oder anderen Sinne kann man nicht mehr reden. Es kommen Bilder vor, die zwei Landschaften übereinander darstellen[3]) (Abb. 9) wohl die obere verkleinert, wie wir es in unserem Sinne erwarten, aber diese Bilder sind einheitlich in räumlichem Betracht überhaupt nicht sehbar. Sieht man das untere, so bleibt das obere in der Luft hängen, sieht man das obere, so versinkt das untere in der Tiefe. Die alte Tradition der umgekehrten Perspektive vermag nicht mehr durchzudringen, — nur in erzählenden Bildern, die sich der Tosaschule nähern, kräftig kolorieren und auch von den Fingerwolken eifrigst Gebrauch machen,[4]) (Abb. 12) kommen ihre Erscheinungen noch rein vor, und hier und da findet sich wieder eine Niedersicht, sei es, daß wir mit den Krähen emporgehoben werden über einen verschneiten Wald[5]) (Abb. 13) oder mit Avalokiteśvara weit hinauf über die Erde. Aber stark genug war die alte Tradition doch noch, die neu eindringenden Gesetze einer subjektiven, vom Beschauer aus orientierten Perspektive in der großen und eigentlich nationalen Kunstschule der Kano völlig zu zersetzen.

Die weiteren Schicksale der japanischen Perspektive interessieren uns hier nicht mehr. Das allmähliche Verblassen der alten Traditionen im Fortleben der Schulen

[1]) In allen solchen Fällen scheint nach beiden Seiten, nach vorn sowohl als nach der Tiefe von dem angenommenen Standort des Beschauers im Mittelgrunde des Bildes aus eine perspektivische Verkleinerung stattzufinden.

[2]) Kokka 179, 3.

[3]) Selected relics VII, 33. Tafel 2.

[4]) Kokka 204, 4.

[5]) Kokka 121, 2.



Abb. 14. GOSHUN MATSUMURA (1752—1811) Landschaft
Kokka 201, 7 □

braucht in diesem Zusammenhang nicht im einzelnen verfolgt zu werden. Der Stil des Sesshû kommt einer Umbildung des Kanostiles im Sinne impressionistischer bezw. chinesischer Perspektive gleich. Mit Okyo Maruyama setzt eine neue Schule ein, deren konsequent impressionistische Landschaften nichts mehr mit der alten Anschauungsweise gemein haben und dem europäischen Auge unmittelbar verständlich sind. Nur auf die gleichsam aus der Vogelperspektive gesehenen, landkartenartig weiten Landschaften des Goshun[1]), (Abb. 14) der der Schule des Okyo angehört, mag noch hingewiesen sein, denn auch hier fühlt man sich an eine senkrechte Staffelung erinnert, aber nicht mehr im alten Sinne umgedeutet, sondern in jenem anderen, den wir etwa aus Altdorfers Arbela-

[1]) Kokka 201, 7.

schlacht kennen. Der Horizont ist hoch hinaufgeschoben, aber der Vordergrund ist deutlich dem Beschauer am nächsten, und die Absicht geht auf konsequente Verkleinerung des Maßstabes nach der Tiefe.

Worauf es uns ankam, war, zu zeigen, daß die besondere Form der Raumwiedergabe, die Wulff mit dem Schlagwort der umgekehrten Perspektive gekennzeichnet hat, in der ersten nationalen Kunst der Japaner eine eigne und wohl ihre künstlerisch höchste Ausbildung erfahren hat, daß eine Form der Anschauung, die der unsrigen diametral entgegengesetzt ist, nicht nur möglich ist, sondern eine Kunst gezeitigt hat, die an unvergänglichem Werte hinter keiner anderen zurückzustehen braucht. Nicht ein Beitrag zur japanischen Kunstgeschichte im engeren Sinne wollen darum diese Zeilen sein, sondern der Versuch, dem künstlerischen Wollen einer der unseren fremden Welt gerecht zu werden. Und so möchte ich hoffen, daß das Ergebnis dieser Untersuchungen, die nicht so sehr im Verlaufe einer auf die Ergründung des spezifisch Japanischen gerichteten Forschung als vielmehr im weiteren Zusammenhang von Studien, die dem Raumproblem in der bildenden Kunst überhaupt gelten, entstanden sind, auch in diesem allgemeineren Sinne sich fruchtbringend erweisen werden.



Abb. 1. Bildschnitzer HUBER: Heilige Sippe
Pfarrkirche in Puch b. Hallein ◻

(Aufnahme von Fr. Pörnbacher in Salzburg.) ◻

Die Donaumalerei im sechzehnten Jahrhundert

Von Robert Stiassny

Im ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts, in der Übergangszeit von der Spätgotik zur frühen Renaissance, war an der mittleren Donau und weiter südwärts bis in die salzburgischen, tiroler und steierisch-österreichischen Alpen hinein eine Richtung in der Malerei aufgekommen, für die der Name Donaustil sich eingebürgert hat. Man denkt dabei meist an die Gruppe Altdorfer, Ostendorfer, Wolf Huber und Feselen, allenfalls an die Hirschvogel und Lautensack, nicht aber an das ausgedehnte Hinterland ihrer Tätigkeit. Mächtige Individualitäten, Originalgenies zählen nicht zu dem Kreise, wohl aber originelle Begabungen und ein so echtes Malernaturell wie Albrecht Altdorfer, der Begründer der selbständigen deutschen Landschaftsmalerei, der zugleich im Fache des Kupferstiches die Reihe der „Kleinmeister" eröffnet. In Stadt und Land, besonders in den süddeutschen Sammlungen, gehört ein ziemlich weitverzweigter Komplex größtenteils namenloser Bilder in diese Malsphäre. Vor allem verdient sie aber als Massenerscheinung, als kunstgeographische und kunstethnographische Einheit die nähere Betrachtung, die ihr Hermann Voss im VII. Bande der Hiersemannschen Monographien gewidmet hat.[1]) Das Buch setzt mit einer Studie über Wolf Huber

[1]) Der Ursprung des Donaustiles. Ein Stück Entwicklungsgeschichte deutscher Malerei. Leipzig, 1907. — Die gehaltvolle Dissertation von Rudolf Riggenbach: Der Maler und Zeichner Wolfgang Huber (Basel 1907), die besonders sorgsam die Zeichnungen und Holzschnitte des Künstlers behandelt, die Schrift von Voss aber auch sonst mannigfach ergänzt und berichtigt, konnte nur für die Korrektur des vorliegenden Aufsatzes verwertet werden.

ein, den noch immer problematischen Zeitgenossen Altdorfers. Man kennt das leichte, bewegliche Talent des Künstlers hauptsächlich aus seinen Zeichnungen, bald keck hingeworfenen, bald zart durchgeführten Federskizzen. Seine Spezialität sind Motive aus dem Donaugelände und den Voralpen, die er anspruchslos und gemütlich, wie im Vorübergehen gesehen, wiedergibt, aber mit einem fast modernen Gefühl für ihre landschaftlichen Heimlichkeiten, namentlich dort, wo er mit bloßen Stegreifmitteln arbeitet. Ebenso empfunden und erlebt ist die Natur in den Hintergründen seiner Holzschnitte, während den Figuren noch viel vom verschnörkelten Wesen der Spätgotik anhaftet. Durch die Landschaftsstimmung in erster Linie interessiert auch das früheste bezeichnete Gemälde Hubers, die mehr genannte als bekannte Beweinung Christi aus dem Jahre 1521 in Feldkirch. Sie geht aus derselben Tonart einer stillen, verhaltenen Trauer wie die Kreuzigungen Altdorfers im Germanischen Museum und im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, ohne von diesem Meister auch koloristisch beeinflußt zu sein. Ein Abschied Christi von Maria in Berliner Privatbesitze mit dem Datum 1519 schließt sich ihr so genau an, daß über Hubers Urheberschaft kein Zweifel besteht. Die folgenden Jahre bringen dann einen durchgreifenden Stilwandel, von dem zwei wildbewegte Passionsszenen in der Stiftsgalerie zu St. Florian in Oberösterreich Zeugnis ablegen, auf die W. Schmidt hingewiesen hat. Färbung und Formcharakteristik haben für Huber manches Fremdartige, ohne daß bei dem kleinen Format an eine mitbeteiligte Gesellenhand zu denken wäre. Ein verwandtes Bild der Stuttgarter Galerie, das K. Lange in der trefflichen zweiten Auflage seines Kataloges (No. 1) vermutungsweise als Altdorfer verzeichnet, kann nur als anonyme Leistung der Donauschule gelten. Einleuchtend ist dagegen die Neubestimmung zweier vielumstrittener Tafeln des altdeutschen Saales der Wiener Galerie, die M. J. Friedländer zu danken ist: der Kreuzerhöhung und der Kreuzesallegorie. Daß diese Stücke unter anderen Nottaufen auch die auf Grünewald erfahren konnten, beweist, wie weit Hubers Temperament ihn hier über die Grenzen seiner Fähigkeiten hinausgetrieben hat. Es sind ziemlich wüste und grelle Arbeiten, in der Komposition zerfahren, im Ausdrucke karikiert, jedoch bemerkenswert durch dramatisches Leben bei einzelnen klassizistischen Anwandlungen und eigentümliche koloristische Absichten. Für die Farbenwahl der Donaumaler bleibt z. B. das Graugrün der landschaftlichen Tiefe dauernd charakteristisch.

Die Kreuzerhöhung weist wohl in mancher Hinsicht noch auf die Feldkircher Beweinung zurück, dürfte aber kaum vor Ende der Zwanziger Jahre enstanden sein. Zuverlässig nach 1540 ist die Allegorie anzusetzen, und zwar nach den in den oberen Ecken angebrachten Wappen, die, obwohl im Wiener Kataloge abgebildet, bisher nicht gedeutet wurden. Das linksseitige mit dem roten Wolfe in Silber und der Inful auf dem Schilde ist das Passauer Bistumwappen, das rechtsseitige mit den zwei silbernen Salmen im roten Felde und dem roten Hute als Kleinod das Stammwappen der Grafen von Salm. Als Stifter der Tafel erscheint somit der Fürstbischof von Passau, Wolfgang I., Graf von Salm, der zweite Sohn des Grafen Niklas von Salm, des berühmten Befreiers Wiens von den Türken im Jahre 1529. Bischof Wolfgang regierte das Hochstift 1540—1555, wurde jedoch erst im April 1542 konsekriert.

Huber war der Hofmaler des Kirchenfürsten, und seine letzte datierte Arbeit, ein weiblicher Rötelkopf von 1544 in der Albertina, geht gut zusammen mit einigen Frauenköpfen in der Gruppe links vorne auf der Allegorie. Da man Grund hat, anzunehmen, daß Huber dieses Jahr nicht lange überlebt hat, fällt die Herstellung der Wiener Tafel allem Anscheine nach in die Zeit von 1542—1544. Die Randfigur des beleibten bartlosen Mannes zur Linken — er trägt den langen, seitlich geschlitzten Mantel des Pharisäers auf dem Ecce homo der Kupferstichpassion Dürers (B. 10) — ist möglicherweise ein Selbstporträt des gealterten Meisters, dessen Autorschaft an dem Bilde nunmehr mit urkundlicher Sicherheit feststeht.

Wie Voss die künstlerischen Kraftäußerungen überschätzt, die in den Wiener Gemälden vorliegen, so verkennt er den Rang und die Bedeutung zweier 1906 auf der Londoner Ausstellung altdeutscher Kunst aufgetauchter Porträts Hubers, die er nur in einer Fußnote streift. (Die Originale in der Dubliner Galerie und bei Sir Ch. Robinson in London). Ohne das Monogramm WH, das die Bildnisse neben der Jahreszahl 1526 tragen, wäre man kaum auf Huber verfallen, so groß ist die Überraschung, die sie bieten. Der Wirklichkeit gegenübergestellt, vergißt der Maler eben Phantastik und Konvention und bringt uns diesen in Landshut und München nachweisbaren Münzmeister Hundertpfundt (Abb. 2) mit seiner Ehefrau in der ganzen Gediegenheit ihrer Existenz so leibhaftig nahe, daß man an die besten oberdeutschen Porträtschöpfungen, zumal der jüngeren Dürerschule (Penz) erinnert wird. Auch an den Wiener Tafeln ist mancherlei Nürnbergisches beobachtet worden und in seinen Zeichnungen und Holzschnitten macht Huber wiederholt Anleihen beim Dürerwerke. Vielleicht, daß Hans Dürer, dessen Sachen sich dem Geschmacke der Donauschule öfters merkwürdig nähern, eines der Bindeglieder gewesen ist. Voss läßt es aber bei der hergebrachten Annahme eines Schulverhältnisses Hubers zu Altdorfer bewenden, ohne selbst dieses bestimmter zu formulieren. Und erst in einem Anhange kommt er auf die wichtigste Nachricht aus Hubers Leben zu sprechen, die zugleich die Eigenheit seiner Kunst in helleres Licht setzt.



Abb. 2. WOLF HUBER: Bildnis des Münzmeisters Anton Hundertpfundt □
□ Dublin, Nationalgalerie von Irland

Aus Pruggers „Beschreibung der Stadt Veldkirch" (1685, 3. Aufl. 1891) und

einer Aufzeichnung über den nicht mehr vorhandenen Originalvertrag weiß man nämlich, daß „Meister Wolfgang Hueber von Veldkürch, jetzt wohnhaft zue Passaw" gemeinsam mit zwei Brüdern, einem Schreiner und einem Bildhauer, im Jahre 1515 von der dortigen Annabruderschaft einen Altar für die Nikolauspfarrkirche im Auftrag erhalten hat. Die Hinterwand dieses 1521 vollendeten Schreines bildete eben die vorerwähnte Beweinung. Von seinem übrigen Bestande hat sich nur die Predella, ein Sippenrelief, und vielleicht dessen einstige Rückseite in einem nicht von Huber gemalten Veronikatuche erhalten. Das Relief, ohne Frage eine Arbeit des Schnitzers Huber, wird von Voss mit den Türen der Stiftskirche in Altötting und einer größeren Gruppe altbayerischer Holzskulpturen in Verbindung gebracht, die Ph. M. Halm als Werke eines Meisters Mathaeus Krenß angesprochen hat. (Die christliche Kunst I, München 1905, S. 121 ff.) In der Tat gehören die besseren Stücke der Reihe eher dem Bruder Wolfgangs, dem ferner einige Holzbildnereien im Salzburgischen zuzuschreiben sind, vor allen Dingen, nach der Ähnlichkeit mit der Neuöttinger Sippe, eine Selbstdrittgruppe zwischen den beiden Johannes und abermals ein Sippenrelief an einem verzopften Seitenaltare der Kirche des Dorfes Puch bei Hallein (Abb. 3 u. 1). Das Selbdritt gewährt vielleicht eine Vorstellung von dem verlorenen Mittelteile des Feldkircher Altares. Um dessen Schnitzer in seine Rechte als eine der führenden Persönlichkeiten der bayerischen Plastik von 1510—1530 wieder einzusetzen, bedürfte es aber noch einer strengen Auslese unter der großen Zahl der von Halm angeführten Werke. Geht doch deren Verwandtschaft untereinander hauptsächlich auf die regionalen Überlieferungen einer zwischen Donau, Inn und Salzach von jeher stark betriebenen Kunstübung zurück. In Feldkirch selbst hat Voss unterlassen, sich nach anderen Leistungen des Bruders Wolf Hubers umzusehen. Die Holzfiguren an der schmiedeeisernen, 1509 datierten Kanzel der Pfarrkirche, die früher ein Tabernakel war, das nach der Ortstradition W. Huber entworfen haben soll, sowie einzelne alte Statuen in einem neuen Altare der Kirche hätten indeß eine Untersuchung schon verlohnt. Hingegen fehlt jede stilkritische Veranlassung, die Vorzeichnungen zu dem Holzschnittwerke der „Wunder von Mariazell", die W. Schmidt dem Wolf Huber zugeteilt hatte, dessen Bruder zu geben. Die von G. Hirth neu herausgegebene Folge hat Manches gemein mit einem Madonnenbilde von 1511 in der Liechtensteingalerie, dessen bisher ungelöste Signatur früher auf Altdorfer bezogen wurde, während die Tafel sicher österreichischen Ursprunges ist. Es ist daher nicht abzusehen, warum nicht auch das Mirakelbuch ein Landesprodukt sein sollte, zumal ein wenig spätere Triptychon aus Mariazell im Grazer Joanneum z. T. bereits dessen Holzschnitte als Vorlagen benützt.

Der Künstlerfamilie Huber wäre aber hauptsächlich in Passau nachzugehen, wohin alle ihre Spuren leiten. Denn der Feldkircher war schon vom Vorgänger Bischof Wolfgangs, dem bayerischen Prinzen und Bistumsverweser Ernst (1517—1540) zum Hofmaler ernannt worden und hatte daselbst mutmaßlich Verwandte. Ein Steinbaumeister Stefan Huber kommt nach Sighart 1471 in Passau als verstorben vor und ein Bildschnitzer Jörg Huber von Passau nennt sich 1492 als Gehilfe des Veit Stoss an dem Grabmale des Königs Kasimir IV. Jagello im Dom zu Krakau und wird 1494 dort zünftig, dieser übrigens kaum identisch mit unserem Bildhauer. Noch deutlicher

als Hubers Name weist aber seine künstlerische Art, die im schwäbisch-alamanischen Vorarlberg vollkommen isoliert stünde, nach Bayern. Da Voss Gestalt und Entwicklung des Mannes, ohne auf sein Milieu in Feldkirch wie in Passau zu achten, einfach in die Luft gezeichnet hatte, mußte ihm das Wagnis vollends mißglücken, andere Künstler an ihn anzuknüpfen. So reiht er zwar richtig Melchior Feselen unter seine Gefolgsleute ein, wirft ihn aber mit dem ausgezeichneten Maler der Holzschuher-Bildnisse, wahrscheinlich einem in Frankfurt tätig gewesenen Dürerschüler, zusammen, ein in einem Nachworte nur unvollständig berichtigter Irrtum. Ebenso schnell erledigt er den hervorragenden Mitarbeiter Altdorfers an dem großen Altare in St. Florian vom Jahre 1518. Als ich das Werk 1891 in die Fachliteratur einführte (Zeitschr. f. bild. Kunst N. F., II, 256 ff. und 296 ff.), wies ich ihm seine Stelle zwischen Altdorfer und Huber an, wobei die vier kleineren Tafeln auf Grund der Originalstudie zu einer derselben im Staedelschen Institute (vormals in der Wiener Sammlung Klinkosch) bereits ausdrücklich Altdorfer selbst zugesprochen wurden. Eine Arbeit der nämlichen Hand, welche die Bilder der Passion, der Florians- und Sebastianslegende in St. Florian geschaffen hat, bewahrt die Prälatur des Petersstiftes in Salzburg. Es ist eine 1522 datierte Grablegung, die zu den glänzendsten malerischen Inspirationen des Donaustiles gehört. Wie wenig bekannt dieser noch immer ist, geht daraus hervor, daß die schöne Tafel kürzlich von anderer Seite als ein Werk aus der „Schule Zeitbloms“ veröffentlicht werden konnte (Kunstgeschichtlich. Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission, 1907, 2. Heft).



Abb. 3. Bildschnitzer HUBER: Anna Selbdritt und die beiden Johannes □
Altarschrein (Oberteil und Umrahmung barock), dazu Predella, Abb. 1. — Pfarrkirche in Puch bei Hallein. □ (Aufnahme von Fr. Pörnbacher in Salzburg.) □

Wichtiger als die Würdigung einzelner Meister und ihrer Leistungen wäre freilich das Begreifen des Stiles als Ganzen, seines geistigen Gehaltes und seiner inneren Geschichte. Auf die unausgereifte Hubermonographie[1]) läßt Voss daher zwei weitere Abschnitte folgen, in denen die Bewegung aus der älteren oberdeutschen Kunst abzuleiten und im Zusammenhange zu erfassen gesucht wird. Die Linie von Pfenning über Furtmayr und Frueauf zu Altdorfer, die er hier konstruiert, findet sich schon in meiner Studie über Altsalzburger Tafelbilder (Jahrbuch der kunsthist. Samm-

[1]) Von den sechs bisher bekannt gewordenen Gemälden des Künstlers sind darin zwei erst nachträglich, „der Vollständigkeit halber“, in einer Anmerkung aufgeführt (das eine unter Angabe eines falschen Standortes), während auf dem dritten das Datum und auf dem vierten die Wappen, die über das Bild mehr wie ein Monogramm aussagen, ignoriert werden.

lungen des a. h. Kaiserhauses, Bd. XXIV, 1903) vorgezeichnet. Speziell die Lokalisierung Pfennings in Salzburg beseitigte die verwirrende Annahme Thodes von der Zugehörigkeit des Künstlers zur Nürnberger Schule, und schuf einen festen Ausgangspunkt für die Erkenntnis der ferneren Entwicklung. Diese wird jedoch wieder getrübt, wenn Voss in Verkennung des autochthonen Geistes der Donauschule einen so weithergeholten Einfluß wie den des Kölnischen Bartholomaeusmeisters in sie hineininterpretiert, während die Bekanntschaft Frueaufs mit Schongauer schon von mir betont worden ist. Die Einbeziehung des Rueland-Altärchens zu Klosterneuburg in das Werk des Frueauf der Großgmainer und Wiener Bilder lehne ich nach wie vor ab und sehe mich in dieser Auffassung bestärkt durch die Existenz eines jüngeren Frueauf, gleichfalls Rueland geheißen, den W. M. Schmid in einer aufschlußreichen Anzeige meiner Publikation (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904, No. 113) als Maler des Cyklus in Vorschlag brachte. Allerdings erscheint die Bezeichnung „Rueland" auf einer der Klosterneuburger Tafeln, also der bloße Vorname ohne den üblichen Zusatz einer Ortsangabe, angesichts der Gleichnamigkeit von Vater und Sohn, erst recht befremdlich und singulär. Dem alten Frueauf näher steht ein höchst beachtenswertes Votivbild des Probstes Georg Eissner von Herzogenburg aus dem Jahre 1497 mit der getreuen Stadtansicht Passaus im Hintergrunde und der Porträtfigur Bischof Ulrichs I. Schmid, dem das Verdienst zukommt, auf die Tafel hingewiesen zu haben, hielt sie für verschollen, während sie sich noch an ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte befindet, in der genannten niederösterreichischen Abtei. Ich werde sie mit zwei anderen, der Forschung bisher entgangenen Frueaufs aus Klosterneuburg und St. Florian nächstens veröffentlichen. Wie lange seine Richtung an der Donau nachlebte, beweisen ein Epitaph zweier Pfleger von Neuburg bei Passau aus dem Jahre 1516, vormals in der Sammlung Hamminger zu Regensburg, jetzt in der Galerie Miethke in Wien, und eine um 1520 entstandene Szene aus der Legende des hl. Wolfgang, die das Germanische Museum kürzlich ebenda erworben hat (Abb. 4).

Jedenfalls darf der Klosterneuburger Rueland als der nächste Vorläufer Altdorfers gelten, schon darum, weil kein anderer Maler der Donaugegend vor ihm in der Raumbehandlung soweit gelangt ist. Altdorfer mit dem großen Perspektivmaler des hochgebirgigen Südens, mit Michael Pacher in unmittelbare Verbindung zu bringen, geht aber nicht an, denn gerade die Raumanlage, besonders das Größenverhältnis der menschlichen Staffage zur Architektur ist durchaus andersartig bei beiden. Gegenüber den streng durchkonstruierten Prospekten und Binnenraumdarstellungen Pachers bleiben Altdorfer und die Seinen vielfach spielerisch und unklar in ihren Bauansichten, die bei aller Originalität des Gesamteindruckes gewöhnlich keine Kontrolle im einzelnen vertragen. Manches, was außerdem Pacherisch anmutet bei Altdorfer, ist, wofern es nicht aus dem allgemeinen Streben der Zeit nach optischer Illusion und größerer Körperlichkeit der Anschauung sich erklärt, den Stichen Mantegnas entlehnt, während der kleinmeisterliche Zug des Regensburgers und des Donaustiles überhaupt im schärfsten Gegensatze steht zur Monumentalität des Tirolers. Statt der hier eingeschalteten Abbildung des Wolfgang-Altares, der, nebenbei bemerkt, wie sämtlichen



Abb. 4. Nachfolger R. FRUEAUFS: Die Heimholung St. Wolfgangs vom Abersee durch Regensburger Bürger □
□ Nürnberg, Germanisches Museum

neueren Reproduktionen des Werkes eine durch mich erwirkte Aufnahme zu Grunde liegt, wäre daher eine Wiedergabe der reizvollen Mond- (nicht St. Wolfgang-)see-Zeichnung Wolf Hubers im Germanischen Museum vom Jahre 1510 weit besser am Platze gewesen (Abb. 5).

Beurkundet dieses Blatt doch wenigstens die persönliche Anwesenheit des Künstlers in der Nähe einer Hauptstätte der Tätigkeit Pachers, kommt ihm auch keine Beweiskraft zu für die von Voss angenommene Teilnahme Altdorfers an dieser Alpenreise. Auf einer anderen, jüngst von der Albertina erworbenen Federzeichnung von 1519 hat Huber, wie schon der Katalog der Sammlung Klinkosch, in der sie als

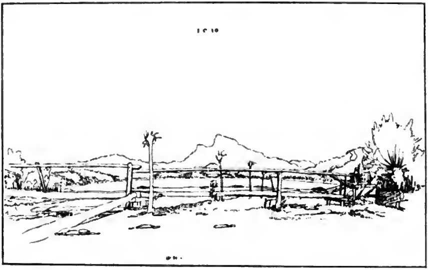


Abb. 5. WOLF HUBER: Mondsee mit Schafberg Federzeichnung □ Nürnberg, Germanisches Museum

Altdorfer ging, erkannte, das markante Bergprofil des Traunsteines am Traunsee von einem erhöhten Aussichtspunkte oberhalb Traunkirchens mit einer Zuverlässigkeit abkonterfeit, der die Unmittelbarkeit der Auffassung und die technische Natürlichkeit des Blattes gleichkommen. Feldkirch selbst zeigt eine 1523 datierte Skizze im britischen Museum, das Städtchen Urfahr b. Linz eine frühe Zeichnung in Budapest. In solchen Veduten, die, zum Unterschiede von den mehr oder weniger abenteuerlichen Gebirgshintergründen der meisten Altniederländer und Altdeutschen, eine wirkliche Gegend topographisch richtig und zugleich künstlerisch gesehen, festhalten, erweist sich Huber neben Dürer als der Mitentdecker einer bestimmten Gattung der Landschaftsschilderung. Wie aus den Daten mehrerer Blätter sich ergibt, zog es ihn öfters ins Hochland. Noch heimischer fühlte er sich im Donautale und namentlich die sanfte Romantik des niederösterreichischen Stromufers mit seinen malerischen Engen zwischen Fels- und Waldbergen muß es ihm angetan haben. So bringt er noch 1531 auf einem Blättchen der Budapester Sammlung den Greiner Strudel. — Die Diözese Passau erstreckte sich eben damals an der Donau herab bis zur ungarischen Grenze. Das Stift besaß nicht nur Patronate, Liegenschaften und Häuser, sondern auch einzelne Märkte und Städte auf österreichischem Boden, wie Engelhartszell und Mautern. Fürstbischof Wolfgang, der Gönner Hubers, der dem Passauer Domkapitel schon seit 1529 angehörte, residierte öfters in Mautern a. d. Donau (Stein gegenüber), dessen Schlosse er 1551 einen neuen Trakt hinzufügte. Sein Vater, der Altgraf Niklas von Salm, hatte außer der Grafschaft Neuburg a. Inn, unfern von Passau, auch die Herrschaft Orth a. d. Donau in Niederöster-



Abb. 6. V. DÖRTSCHACHER: Der Christusknabe unter den Schriftgelehrten ▫
▫ Wien, Sammlung Figdor

reich Inne und Huber zeichnete für das gräfliche Haus einen Stammbaum, den F. Dörnhöffer in der Wiener Hofbibliothek aufgefunden. Man sieht, es gab außer dem Beispiele Altdorfers, der, wie J. Meder feststellte, seine Donaufahrt 1511 gemacht hatte, Anlässe genug, die danubischen Neigungen Hubers zu fördern. — Noch früher als Altdorfer scheint übrigens ein zweiter maßgebender Meister der älteren deutschen Malerei, nämlich Cranach donauabwärts, vielleicht bis nach Wien gekommen zu sein, wo ihm 1503 der dortige Theologieprofessor Stefan Reuß zu dem jetzt im Germanischen Museum befindiichen Porträt gesessen haben dürfte.

Von den Eindrücken, die der junge Oberfranke damals empfangen, erzählt vor allem seine Kreuzigung aus demselben Jahre in der Schleissheimer Galerie, wohl die genialste Schöpfung des Donaustiles. Cranach muß in jenen Wandertagen sich merkwürdig tief eingelebt haben in die Kulturstimmung des Süd-Donaulandes. Denn noch anderthalb Dezennien später, als er in Wittenberg längst schon auf die Herstellung einer bürgerlichen Hausmannskunst sich verlegt hat, trifft er diese Stimmung mit der vollen Echtheit des Volkstones in jener „Maria von guten Rate" der Innsbrucker Jakobskirche, dem in Hunderten von Kopien durch Tirol und die Nachbarländer verbreiteten Gnadenbilde, das aber weder bei Voss noch in der neuesten Cranach-Monographie (der Sammlung „Klassische Illustratoren") erwähnt ist. Für den Zusammenhang Cranachs mit der Donaumalerei fehlt es nicht an weiteren charakteristischen Belegen, unter denen nur ein Kreuzigungsbildchen in der Burgkapelle des Salzburger Museums, ein größeres Altarblatt von 1506 mit St. Wolfgang zwischen Petrus und Stefanus in St. Florian, endlich eine freie Kopie des Schleissheimer Crucifixus in der 1902 in Wien versteigerten Sammlung des Grafen Falkenhayn aus Schloß Walpersdorf hervorgehoben seien. Die frische und starke Frühkunst Cranachs war aber, wie man weiß, bloß eine vorübergehende Phase seines Schaffens. Es ist daher eine recht willkürliche Kombination, sie als das Endergebnis einer „Sturm- und Drangperiode" der oberdeutschen Spätgotik hinzustellen, über die der Verfasser Musterung hält, statt lieber einmal das Verbreitungsgebiet des Donaustiles selbst fester zu umgrenzen. Während er dessen Darstellungsformen aus allen möglichen äußeren Einflüssen zu erkären unternimmt, kennt er ein für die Verbindung des Alpen- und Voralpenlandes so bedeutsames Werk wie die Altargemälde in Merlbach (am Starnbergersee) nicht und läßt die mehr oder weniger kräftigen Triebe lokalen Kunstlebens in Landshut, Ingolstadt, Neuburg a. D., Lauingen unberücksichtigt, obwohl hier der Malerei jene originelle Schnitzerschule Niederbayerns zur Seite tritt, die sich um den Altar von Moosburg und seinen von G. Habich entdeckten Meister Hans Leininger gruppiert. Der fruchtbare Hofmaler der niederbayerischen Herzöge, Hans Schwab von Wertingen, geht bei ihm leer aus und der Landshuter Stecher und Reißer für den Holzschnitt, Georg Lemberger, dem man neuestens auch ein Kreuzigungsgemälde im Leipziger Museum beimißt, wird nicht einmal genannt. Die Zuschreibung eiues Budapester Bildes an den früher mit Mathäus Zasinger identifizierten Kupferstecher M. Z. bedarf aber noch der Nachprüfung vor dem Originale, da die gebotene Abbildung nicht überzeugt.



Abb. 7. Donauschule, um 1520: Martyrium der hl. Katharina
Stift Wilten b. Innsbruck □

Noch weniger wird Voss der wichtigen Rolle gerecht, welche die österreichischen Alpenländer in der Werdezeit des Donaustils und tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein gespielt hatten. Hier geht ihm mit der Materialkenntnis vor allem die Kenntnis der ethnographischen Zustände als der Grundlage des Kunstbetriebes ab — Dinge,

die durch bloße Galeriestudien nicht erworben werden. Über Altbayern hinweg haben die Donauleute während des ganzen Mittelalters mit der ostalpinen Kultur in reger Beziehung gestanden und mutmaßlich war es Salzburg, das diesen Verkehr vermittelt hat. Die frei malerische Tendenz des Donaustiles, die so leicht zu barocker Maßlosigkeit verwildert, die Neigung zu diffuser Anordnung, die Vorliebe für die Schilderung der Waldnatur, des atmosphärischen Lebens und baulicher Innenansichten lassen sich in Bildern der Zeit von Oberbayern bis nach Steiermark verfolgen. Ein starker bäuerlicher Einschlag geht umgekehrt durch die gesamte Donaumalerei. Diese Verwandtschaft, in der einfach der gemeinsame altbajuvarische Volkskern der fraglichen Gebiete durchbricht, hat dazu geführt, in zahlreichen Produkten der Gebirgsmalerei „Regensburger" Einflüsse zu erblicken. Da wird eine Susannendarstellung aus Schloß Ambras in der Wiener Galerie (No. 1420), die von dem nämlichen handfesten Tiroler herrührt wie ein Hiobsbildchen des Innsbrucker Ferdinandeums (No. 75) bald als Regensburger Schularbeit, bald als Jugendwerk Cranachs angesprochen. Da gibt es im Landesmuseum zu Graz einen sogenannten Altdorfer-Altar aus dem Jahre 1518 mit dem Monogramm ·A·A, größtenteils nach Dürers kleiner Passion kopiert, der aus dem Ennstale (Landl bei Reifling) stammt. Da birgt die Dorfkirche von Gampern in Oberösterreich einen umfänglichen Flügelschrein, von dem einzelne Gemälde in einer öffentlichen Sammlung der Benennung Ostendorfer schwerlich entgehen würden, obwohl ihr Verfertiger zuverlässig in dem Winkel zwischen Donau, Enns und Traun zu Hause gewesen und z. B. auch in der Galerie von St. Florian mit zwei Tafeln (Thomas und Elisabeth) vertreten ist.

Die nämliche Malweise reicht aber mit ihren Verzweigungen bis in eine südlichere Region. Aus dem kärntnerischen Schlosse Mannsberg ist unlängst in die Sammlung Figdor in Wien ein Bildchen mit dem im Tempel lehrenden Christusknaben gelangt, das sich über seine Herkunft durch den unverfälscht einheimischen Malernamen V. Dörtschacher neben der Jahreszahl 1508 auf dem Rahmen ausweist (Abb. 6).[1] Ganz Altdorferisch gemalt, zeigt die Tafel, wie früh die in Rede stehende Richtung in jenen Gegenden Fuß gefaßt hat, denn die ältesten bekannten Bilder Altdorfers selbst rühren erst aus dem Jahre 1507 her. Jetzt wird man auch Malereien wie die nach Waagens Urteile Altdorfer nahe verwandte heilige Sippe mit dem Monogramm HP und dem Datum 1514 in der Wiener Akademie, das poesievolle Martyrium der heiligen Katharina im Kloster Wilten bei Innsbruck (Abb. 7) und sechs der Schule Ostendorfers zugeteilte Passionsszenen auf Schloß Tratzberg im Unterinntale für die tirolische oder innerösterreichische Schule reklamieren dürfen. Finden wir doch Zeugen derselben Kunstweise in den welschtiroler Grenzbezirken, z. B. auf den Flügeln eines Altares in der Pfarrkirche zu Corvara im ladinischen Ennebergtale, ja „Regensburger" Anklänge begegnen hier

[1]) Ähnlich zusammengesetzte Ortsnamen wie Pörtschach, Görtschach, Mörtschach — der Auslaut „ach", ist eine slavische Lokalendung — kommen in den östlichen Alpenländern, besonders in Kärnten häufig vor. In Unterkrain, Gerichtsbezirk Rudolfswert, gibt es ein Dörfchen Dörtscha. — Die unserer Illustration zu Grunde liegende Aufnahme des wertvollen Gemäldes ist der Liberalität Herrn Dr. Albert Figdors zu verdanken.



Abb. 8. BEWEINUNG CHRISTI □ Fresko im Kreuzgange des Domes zu Brixen
Gestiftet von dem Canoniker Joh. Schönherr (gest. 1509)

mitunter in einzelnen gewiß landeswüchsigen Fresken. Genannt seien nur ein öfters besprochenes und abgebildetes Hausfresko in Bruneck (Pusterthal) mit der symbolischen Darstellung des „lebenden Kreuzes", eine leider übel restaurierte Pietà (sog. Vesperbild) im Domkreuzgange zu Brixen, vermutlich um 1509, dem Todesjahr des Stifters

entstanden (Abb. 8), endlich ein Zyklus von Mariengeschichten in einer Seitenkapelle und ein St. Georg über dem Portale der Kirche zu Crovlana bei Malè im tridentinischen Sulzberge. Die Vermutung drängt sich daher auf, daß die letzten Wurzeln des Donaustiles überhaupt in dieser ostrhätischen Hochgebirgszone gelegen sind, daß er nichts anderes war als die in die Donauebene verpflanzte Alpenrenaissance. Genau so waren die Typen des Bauernhauses oder die aus Oberitalien übernommene Sitte der Fassadendekoration aus dem Gebirge über das südbayerische Tafelland nach der Donau gewandert. Damit wäre zugleich die Erklärung gegeben für die auffälligen Übereinstimmungen der Donaugruppe mit den Schweizer Malern des sechzehnten Jahrhunderts, den Urs Graf, Manuel Deutsch, Hans Leu, die in keiner Weise durch äußere Verhältnisse zu begründen sind. „Die Kunstgeschichte" schrieb W. H. Riehl 1853 in „Land und Leute", „zog zu allen Zeiten wie die Geschichte des Handels und der Industrie den Flüssen und Ebenen nach, sie steigt nicht gern in das Innere der Gebirge." Sehr richtig. Umgekehrt waren jedoch die Anregungen der uralten, rassigen Volkskunst der Alpen dem „Land vor dem Gebirge" stets willkommen und namentlich der bayerische Provinzialismus verdankt diesen Zuflüssen mit sein Bestes. Wie der Inn bei seiner Mündung in die Donau meist wasserreicher als diese ist, aber doch ihrer Richtung folgt, so waren die Donaustädte vielfach nur die Exponenten der malerischen Entwicklung des Hochlandes, die Umschlagsplätze der alpinen Kunst. Sie haben dieser Ziel, Richtung und die im deutschen Binnenlande gangbare Marke gegeben, sie in eine gemeinverständlichere Mundart übersetzt, aus der aber noch mancher Heimatlaut mit seiner ursprünglichen Klangfarbe heraustönt. So hat man sich noch immer nicht klar gemacht, wie stark die Einwirkung der tiroler Spätgotik auf die süddeutsche Renaissance, speziell die Hofkünstler Kaiser Maximilians gewesen ist. Historisch beglaubigter, obschon noch keineswegs genügend anerkannt, ist der Anteil, den die Meister der Ostalpenländer an der Ausbildung der deutschen Barockkunst genommen haben.

* * *

Von solchen Wahrnehmungen ist bei Voss leider nichts zu lesen. Und doch hätten sie erst ihn befähigt, die geschichtlichen Wandlungen des Stiles darzulegen und eine Synthese seines Charakters zu versuchen. Nicht, daß es ihm an prinzipiellen Gesichtspunkten fehlte. Im Gegenteil, sein Buch leidet bei mangelhafter Anschauung des Denkmälervorrates und dessen unübersichtlicher Gruppierung an einer starken Vorneigung zu abstraktem Theoretisieren, an einem Zuviel von Spekulation. Es ist mehr um die Sache herum als über die Sache geschrieben und der Verfasser „geht so selig ins Allgemeine", daß er den Boden stellenweise unter den Füßen verliert. Dies namentlich dort, wo er Eindrücke mit Beobachtungen verwechselt, zufällige Analogien mit kausalen Zusammenhängen, leere Vermutungen mit dem Tatbestande. Auch wer sich keineswegs zum Programm einer engherzigen Spezialforschung bekennt, sondern jede Förderung des artistischen Verständnisses gerade solcher Werke, die man nicht vom künstlerischen Standpunkte einzuschätzen pflegt, dankbar hinnimmt, wird finden, daß das Raisonnement des Buches sich allzuoft in

eine überwundene Gefühlsästhetik verliert. Die künstlerische Beurteilungsweise kann sich in den Augen der Historiker durch nichts schlimmer schädigen als durch schöngeistige Exzesse von der Art des Vergleiches Wolf Hubers mit Albertinelli oder gar Altdorfers mit — Giorgione! An einer wirklich gebotenen Parallele, die ihm schon durch die glücklich ermittelte Bedeutung des Bildschnitzers Huber nahegelegt war, nämlich der Donaumalerei mit den gleichzeitigen bayerischen Holzbildwerken ist Voss dagegen achtlos vorübergegangen. Um wieviel zweckdienlicher wäre sie aber gewesen als die müßige Schlußbetrachtung über die religiös-kommunistische Bewegung in Süddeutschland vor der Reformation, die er — in den Tagen Schmollers und Lamprechts — mit Zitaten aus Sebastian Brant und Rosenplüt erläutern zu können meint.

Daß aus dem Buche daher kein greifbares Bild des Donaustiles sich herausrundet und dessen eigentliche Probleme ungelöst bleiben, ist um so bedauerlicher, als es in manchen Einzelurteilen und Analysen entschiedenes Talent, namentlich literarisches verrät. Es ist wenigstens ein Stilist, der sich diesmal über Stilfragen hören läßt, zum Unterschiede von dem Stammeldeutsche so mancher Kunstgelehrter, die die Mode entwicklungsgeschichtlicher Studien mitmachen. Seiner Arbeit wurde es aber vor anderen verwandten Erscheinungen verhängnisvoll, daß sie mit der Methode der neuesten Kunstpsychologie auf einem Felde auszukommen glaubte, das erst durch eine exaktere Forschung urbar zu machen ist, ehe es die schmackhaften Früchte tragen kann, die hier mit allzu rascher Hand zu pflücken versucht wurden.



WOLF HUBER: Studienköpfe
Federzeichnung
Erlangen, Bibliothek

Studien und Forschungen

EINE REMBRANDT-ZEICHNUNG IM KUPFERSTICHKABINETT ZU OLDENBURG.

Unter den unendlich vielen Geschichten des Alten Testamentes, die Rembrandt beschäftigten und von denen dieser leidenschaftliche Märchenleser einen großen Teil überhaupt zum allerersten Male bildlich darstellte, sind einige, für die er eine besondere Vorliebe gehabt haben muß. Immer wieder kehrt er zu ihnen zurück und gibt seinen Gestaltungen immer neue Fassungen, wenn auch nicht stets von Grund auf neue, so doch weiter entwickelte, reichere Formulierungen. Solche Lieblingsthemata sind für ihn die Begebenheiten des Tobias, die Geschichte der Susanna und das Tun und Leiden des Simson. Es ist nicht nötig, hier heimliche Beziehungen anzunehmen zwischen der Wahl seiner Stoffe und seinen Lebensschicksalen. Ihn hat bei dieser Stoffwahl wohl immer nur das allgemein menschliche Interesse geleitet und das künstlerische Wollen, je nachdem es bei ihm gerade auf das Dramatische oder Psychologische oder Lyrische gerichtet war. Ein solches Lieblingsstück in seinem Alten Testament scheint auch die Geschichte vom jungen Joseph in Ägypten gewesen zu sein. Wenn man außer seinen Gemälden und Radierungen noch seine Zeichnungen betrachtet — und erst in ihnen liegt ja der ganze Umkreis seiner Vorstellungen ausgebreitet —, stößt man ziemlich häufig auf verschiedene Entwürfe zu Darstellungen aus dieser Legende, wie Joseph im Gefängnis ist, wie er Träume deutet und besonders auch die Szene mit der Frau des Potiphar. Dieser Begebenheit hat er in der Radierung von 1634 (B. 37) die drastischste Fassung gegeben — er hat nach dem Text den Augenblick gewählt, wo es heißt: „und sie erwischte ihn bei seinem Kleid und sprach: Schlafe bei mir! Aber er ließ das Kleid in ihrer Hand und floh ...“ (I. Mose, Kap. 39, Vers 12). — Als Rembrandt sich zwanzig Jahre später wieder mit diesem Stoff beschäftigte und das unvergleichlich schöne Bild der Berliner Galerie malte (1655), hat er, der Gewöhnung seiner Spätzeit gemäß nicht eine Illustration einer bestimmten Textstelle gegeben, sondern den wesentlichen Inhalt der Erzählung zusammengefaßt. Das Weib verklagt bei ihrem Gatten den Jüngling — der steht hinter dem Bett und wendet Hand und Blick nach oben, in wortloser Empörung über so viel Verworfenheit. Die Szene steht nicht so im Text; da ist vielmehr Potiphar allein mit seinem Weibe, denn Joseph war ja fortgelaufen. Auch mußt man annehmen, daß sie ihren Angriff auf die Unschuld nicht sitzend und bekleidet vollführt hat, sondern im Bette liegend —, wie das ja auch der junge Rembrandt, der Zeichner der Radierung von 1634, sich vorgestellt hatte. Wenn er also in dem Gemälde sich dem Text gegenüber eine poetische Licenz erlaubt, so ist das bestimmte Absicht und ein Erzeugnis seiner frei dichtenden Phantasie, die in knappster Form den ganzen Inhalt dramatisch erschöpfen will. Es gibt aber auch einen anderen Entwurf zu dieser Verklagung, eine genaue Illustration der bestimmten Textstelle, eine Zeichnung. Sie befindet sich im Kupferstichkabinett der Großherzoglichen Sammlung in Oldenburg und wird hier, in einer verkleinerten Abbildung, zum ersten Male publiziert.[1])

Die Eigenhändigkeit Rembrandts ist wohl auch nach der Reproduktion nicht zu bezweifeln, ebensowenig wie die Deutung der Darstellung. Im Text der Bibel heißt es: „Und sie legte sein Kleid neben sich, bis sein Herr heimkam, und sagte zu ihm: Der ebräische Knecht, den du uns hereingebracht hast, kam zu mir herein und wollte seinen Mutwillen mit mir treiben. Da ich aber ein Geschrei machte und rief, da ließ er sein Kleid bei mir und floh hinaus“ (I. Mose, Kap. 39, Vers 17 u. 18). Die Frau hat sich halb aufgerichtet im Bett und erzählt dem genau zuhörenden Gemahl den Hergang; Josephs Kleid ist halb vom Bett heruntergeglitten auf den Boden und redet als falscher Zeuge.

Was sind das nun aber für Figuren zu Häupten des Bettes, die da an Stelle der Bettpfosten stehen? Man kann mit einiger Sicherheit so viel sagen, daß es sich auf der einen Seite um einen Faun, der eine Geste macht, handelt, und auf der anderen um eine nackte Frau. Aber sicher ist ihre Bedeutung in dieser Szene im Dekorativen nicht erschöpft; dazu ist die Rolle, die sie in diesem Entwurf spielen, doch

[1]) Originalmaße: 18,7 : 21,5 cm. Technik: Feder und Tusche. Herrn Konservator R. tom Diek, dem Verwalter der Oldenburger Galerie, sowie Herrn Hofkunsthändler Oncken, der das Verlagsrecht an dieser Photographie besitzt, spreche ich an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank aus für die Erlaubnis des Reproduzierens.



REMBRANDT: Potiphars Weib verklagt Joseph
(Mit Genehmigung des Hofkunsthändlers Oncken) □

nicht nebensächlich genug, und die Handbewegung des Fauns ist zu sprechend, als daß man hieran achtlos vorübergehen könnte. Wohl ist Rembrandt kein Hogarth, und man würde dem menschlichen Gehalt seiner Kunst Unrecht tun, wenn man über die verborgenen Geheimnisse seiner Gegenstände Bücher schriebe. Aber daß er hier einmal im Beiwerk seine Darstellung noch glossiert und symbolisch erweitert hat, das ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Es gibt eine Analogie zu solchem Vorgehen — die bekannte Petersburger „Danae", die, nach Bode und Neumann, mit größerer Wahrscheinlichkeit Sara sein soll, Raguels Tochter, wie sie im Brautgemach Tobias erwartet. Hier findet sich auch ein plastischer Schmuck am Himmelbett, ein gefesselter broncener Putto, der seine gegenständliche Bedeutung haben muß. Er ist als jener böse Geist aufzufassen, der vorher ein Fluch für das Bett der Sara war und nun durch den guten Engel des Tobias gebannt wurde (Buch Tobias, Kap. 8, Vers 3). Dieser weinende Putto ist sicher keine bedeutungslos dekorative Zutat, dazu ist seine Situation, die Fesselung und das Weinen, allzu prägnant.

Vielleicht hat Rembrandt dieser Szene, die an sich etwas allgemein gehalten ist — eine nackte Frau, die den Geliebten erwartet —, durch die Zutat einen Titel geben und ihre Deutung einwandfrei machen wollen, wobei er auf die Bibelfestigkeit seiner Zeitgenossen rechnen durfte. Wenn es so ist — und ich glaube, man kann dies füglich nicht bestreiten —, so darf man annehmen, daß auf unserer Zeichnung der Faun und die nackte Frau auch zur Erklärung der Szene mithelfen, indem sie das Voraufgegangene leicht andeuten. Daß dem Künstler die Illustration der Bibelstelle, diese Verklagung an sich, nicht eindeutig genug war, hat er später selber dokumentiert, indem er aus ihr eine vom Text abweichende Darstellung geschaffen hat — eben jenes schöne Berliner Bild.[1]

Wann die Oldenburger Zeichnung entstanden ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Ich möchte sie ihrem Stil nach seiner mittleren Zeit zuweisen, also etwa zwischen dem Ausgang der dreißiger und dem der vierziger Jahre ansetzen. Sie ist sehr schön und in der Auf-

[1]) Und die Petersburger Replik.

fassung ruhig. Der würdig stehende und gemessen zuhörende Mann, der übrigens auch in anderen Zeichnungen wiederkehrt,[1]) bildet eine Vorstufe zum Potiphar des Gemäldes. Es ist ja auch das Nächstliegende, diesen Entwurf zeitlich zwischen die Potiphar-Radierung von 1634 und das Bild von 1655 einzuschieben; so entspricht es am besten der Auffassung von Rembrandts Entwickelung: anfangs das Drastische, dramatisch äußerst zugespitzte Geschehen; dann eine beruhigtere Szene derselben Erzählung, noch in enger Anlehnung an den Text, und endlich eine freie Umbildung des Stoffes im Sinne des „fruchtbarsten Moments“.

E. Waldmann.

ALHAMBRAPROBLEME II.

Wir besitzen keinen zuverlässigen alten Plan von der ehemaligen Burganlage. Die Ansichten in Chroniken des XVI. Jahrhunderts geben uns gar keinen Aufschluß, und selbst die „Plataforma“ von Granada, die der Dombaumeister Ambrosio de Vico zeichnete, weist so viele Ungenauigkeiten in den Proportionen und in der Angabe der Details auf, daß sie unmöglich die Grundlage für topographische Studien abgeben kann. Immerhin vermag uns aber die „Plataforma“ bei der Feststellung der großen Züge der ursprünglichen Befestigung einige Dienste zu leisten.

Vor allem stellt sie außer Zweifel, daß die Mauer, durch welche die Kassbâ (Alcazaba) mit den von Muhammed II. errichteten „Torres Bermejas“ verbunden war, als die Fortsetzung der Stadtmauer zu betrachten ist, die von Bâb at-Tauâbin und Bâb al-Lascha (später „Puerta del Pescado“) heraufkam und in welcher die berühmte „Casa de los Tiros“ die Funktion einer Turmfeste erfüllt zu haben erscheint.

Auf der anderen Seite führte von der Burg eine Mauer steil hinunter an den Darro, sodaß sie sich mit der um den Fuß des ganzen Schloßberges herumlaufenden Umwallung kreuzte. Man sieht, die Isolierung der Alhambra von der Stadt konnte nicht vollständiger gewesen sein.

Der eigentliche Aufgang zur Kassbâ war bekanntlich auf der Nordseite durch die ziemlich tief gelegene „Puerta de las Armas“, die man auf einem Zickzackwege von der Richterbrücke (Kantarât al-Kâdi) her erreichte. Diese war bereits im Jahre 447 (1055) unter dem Ziriten Badis errichtet worden, der so eine Verbindung des Königlichen Schlosses auf dem Albaïcin mit der gegenüberliegenden Burg herstellte. Der strategische Wert dieser Konstruktion ist einleuchtend; er trat später besonders in den Kämpfen zwischen Murabiten und Muwahiden deutlich hervor.

Kein Zweifel, daß die Festung, die im 9. Jahrhundert von Sauwâr so glänzend gegen die Renegaten verteidigt wurde, an derselben Stelle stand, wie später die Kassbâ der Nassriden: unter der „Torre de la Vela“ ist man auf ältere Fundamente gestoßen, die sehr wohl jener angehört haben könnten. Die ganze übrige Fläche des Bergrückens dagegen wurde von dem Orte eingenommen, der schon damals „Medinat al-Hamrâ“ hieß.

Man hat nun gewiß mit Unrecht vermutet, daß die Verhältnisse unter den ersten Alhamaren, etwa bis auf Abû'l Walid, ähnlich gelegen haben.

Dem alten Haudegen Sauwâr, der nach eigener Aussage nicht einmal über einen standesgemäßen Harem verfügte, mochte eine Burg allein als Residenz vollauf genügen, dagegen ist es ausgeschlossen, daß sie außer einigen Tausend Mann Besatzung auch noch den ganzen Hofstaat der nassridischen Könige hätte bergen können. Es müssen vielmehr schon seit Muhammed I. außerhalb der Kassbâ auf dem Alhambraberge Palasträumlichkeiten bestanden haben. Von dieser Voraussetzung ausgehend, habe ich in dem vorletzten Hefte dieser Zeitschrift auf die Möglichkeit hingewiesen, daß man die Rauda, d. h. die Königsgruft, als einen Rest der ersten Schloßanlage zu betrachten habe, möchte mich jedoch insofern berichtigen, als ich nicht die „Torre de las Damas“ selbst, sondern einen älteren Bau, dessen Stelle sie später einnahm, für den Harem beanspruchen würde. Daß aber auch sie fortfuhr, demselben Zwecke zu dienen, scheint mir nach dem ganzen Charakter ihrer Konstruktion unzweifelhaft.

Wir besitzen eine Nachricht des glaubwürdigen Ibre Chaldûn, wonach die hervorragenden Bauwerke in und bei Tlemcen (Algerien) von Granadiner Künstlern ausgeführt wurden. Da sie z. T. den Alhambrasälen unmittelbar vorhergehen, so müssen neben der Moschee Muhammeds III. schon berühmte Palasträume gestanden haben.

Die ebenfalls in ihrer Nähe gelegene „Puerta de Hierro“, unter der „Torre de los Picos“, dürfte dann keine andere Bestimmung gehabt haben, als die, eine direkte Verbindung zu dem Lustschlosse Dschnân-al-ârif (Generalife) herzustellen,

[1]) Siehe eine bisher unerklärte Zeichnung in Dresden. (Woermanns Publikation. Mappe VIII. Tafel 14, oben.)

dessen alter Aufgang tatsächlich diese Richtung nimmt.

Nach der Südseite zu bildete die „Puerta Siete Suelos" (Bâb Algodor) vermutlich das älteste Eingangstor zu der Alhambrastadt; die Tradition, daß sie nach der Kapitulation auf Boabdils Wunsch für alle Zeiten geschlossen wurde, scheint nicht Sage zu sein, denn in den „Civitates orbis terrarum" (von Braun und Hogenberg, Köln 1582) wird sie von Hufnagel als „Porta castri Granatensis semper clausa" abgebildet.

Zwischen ihr und der später errichteten „Puerta de la Justicia" (Bâb esch-Scharâ) könnte an Stelle der modernen „Puerta del Carril" das „Bâb Yakûb" gelegen haben, falls dieses — von dem wir nur den Namen kennen — nicht etwa bei der „Torre del Agua", als Ausgang zu dem problematischen Palaste der „Alischaren", zu suchen wäre.

Seit Yussuf I. bildete das Gesetzestor den nächsten Aufgang von der Stadt her. Nachdem man es durchschritten hatte, gelangte man vor die nunmehr spurlos verschwundene „Puerta Real", mit welcher die „Puerta del Vino" einen Winkel bildete, dessen Schenkel als Mauern auf der einen Seite nach der Kassbâ, auf der anderen nach dem Palaste führten. Rafael Contreras glaubte, die „Puerta del Vino" zu der Burg selbst ziehen zu müssen und setzte sie deshalb entschieden etwas zu früh an; mit mehr Wahrscheinlichkeit hat man vermutet, daß sie das Westtor der Alhambrastadt bildete und so die Bevölkerung gegen die Königliche Residenz abschloß, zu der man offenbar durch ein weiteres Tor von dem Platze von der Burg aus eintrat. Leider fehlen gerade dort, wo jetzt der Palast Karls V. steht, wichtige Teile des alten Schloßes — man hat sie die Winterwohnung der maurischen Könige genannt —, und es wäre im höchsten Grade wünschenswert, daß endlich die vielen Alhambradokumente, die in spanischen Archiven zerstreut sind, publiziert würden, um uns über diese komplizierte Baugeschichte einigermaßen zu orientieren.

Ernst Kühnel.

ÜBER DIE BEHANDLUNG DER LOMBARDISCHEN KUNST IN B. BERENSONS „NORTH ITALIAN PAINTERS OF THE RENAISSANCE".

Von Wilhelm Suida.

Mit Studien über lombardische Kunst seit Jahren beschäftigt ging ich mit Neugierde an die Lektüre des neu erschienenen Buches B. Berensons „North Italian painters of the Renaissance". In diesem Bande sind Lombarden, Piemontesen, Ferraresen und Bolognesen enthalten, dazu von den Brescianern,[1] Bergamasken, Veronesen, Vicentinern diejenigen, welche Berenson nicht schon den Venezianern beigezählt hatte. Ein Konglomerat von Essays haben wir streng genommen vor uns.

Nur von den Lombarden und den Grundlagen der lombardischen Kunst soll im folgenden die Rede sein. Sowohl die Gesamtcharakteristik derselben als die Abgrenzung des Wirkens der einzelnen Persönlichkeiten scheint mir bei Berenson auf äußerst oberflächlicher Auffassung und sehr flüchtiger Bekanntschaft mit dem Gegenstande zu beruhen.

Vor Altichiero findet B. in Oberitalien keine Malereien von allgemeinem Interesse. Die von mir in der Rassegna d'Arte publizierten Fresken des Giovanni da Milano, sowie auch die von Schlosser publizierten Werke des Tomaso da Modena, deren beider Stil geradezu Voraussetzung für den der späteren Veronesen war, wären zum mindesten zu erwähnen gewesen. Die Kunst Pisanellos dient zum Ausgangspunkte für eine Reihe von Erörterungen über den Unterschied der norditalischen von der florentinischen Kunst des Quattrocento. Es darf ja nicht so sehr wundernehmen, wenn die von Vasari bis Burkhardt vertretene Ansicht der Superiorität der Toskaner auch hier verfochten wird. Daß B. aber durch philosophische Floskeln eine tiefere Begründung und eine absolute Giltigkeit seiner Ansicht zu verschaffen strebt, beweist, daß es sich bei ihm nicht um eine naive, rein künstlerische und daher individuell berechtigte Auffassung wie beispielsweise bei Burckhardt handelt. Seitdem er dies schrieb, ging das allgemeine Bestreben aber darauf, die speziellen Gesetze der künstlerischen Entwicklung in den übrigen Landschaften Italiens zu erforschen. B. kommt mit seinen engen, nur aus der florentinischen Kunst abstrahierten Definitionen um ein Menschenalter zu spät.

Wie es mit Bs. Auffassung der Kunst Mantegnas bestellt sei, das überlasse ich dem Leser zu beurteilen. B. findet bei ihm wenig christliche Empfindung (!!), sagt, der Humanist habe den Künstler ertötet und dergleichen mehr. Er bedauert Mantegna, so sehr vom rechten Wege abgeirrt zu sein. Gewiß wird es aber auch nach Herrn Berensons scharfer Kritik noch Menschen geben, die sich an Mantegnas Werken, so wie sie sind, freuen und die der Ansicht sind, daß bei der Geschichtsschreibung das Besserwissen, das müßige Korrigieren von historischen

Tatsachen, eine ganz unnütze Spielerei ist. Bs. Buch ist durchsetzt mit geistreich tuenden Apostrophen an die Phantasie des Lesers: „Stellt Euch vor, was es für die Welt bedeutet hätte, wenn die Sache nicht so, wie sie sich ereignete, verlaufen wäre, sondern . . ." Niemand käme in größere Verlegenheit, als Herr B., wenn er nur eine der so leichtfertig aufgeworfenen Fragen klar beantworten sollte. Ich unterschätze aber nicht den hohen taktischen Wert, den dieses geheimnisvolle Feuerwerk für B. hat; zumeist muß es den Leser über den Mangel präziser und sachlicher positiver Charakteristiken der behandelten Künstler hinwegtäuschen.

Für die gesamte lombardische Kunst findet B. ein Schlagwort: „prettiness"; damit will er alles gesagt haben. Kurz und schlecht. Ich frage: Donato de Bardi, Foppa, Zenale, Bramantino, P. F. Sacchi, u. a. m. sollen als auffallendstes Merkmal prettiness besitzen? Wenn B. nur eines von den tatsächlich der ganzen Schule eigentümlichen Merkmalen genannt hätte, das Vorherrschen des Architektonischen und dessen Bedeutung für den Aufbau der Kompositionen, den Mangel an dramatischer Konzentration in den Schilderungen, den eigentümlichen Farbengeschmack, aber all das bleibt verschwiegen, d. h. von B. unerkannt.

Um seine „prettiness" durchzudrücken, weiß sich B. allerdings Rat. Er erwähnt Donato de' Bardi und Sacchi überhaupt nicht, Zenale nur ganz kurz, Foppa verweist er als Bresciaer aus der Lombardei hinaus. Soviel ich weiß, ist es sehr fraglich, ob Foppa nicht geborener Pavese war, seiner künstlerischen Schulung nach ist er es durchaus. Daß ich die Gestalt des Donato de' Bardi in meinem Buche über Genua in helles Licht gerückt und seinen Einfluß auf Foppa betont habe, mag B. entgangen sein. Jedenfalls ist die direkte Ableitung von der paduanischen Kunst, die B. wie die meisten früheren annimmt, überflüssig und im einzelnen schwer beweisbar, während sein Zusammenhang mit den Pavesen und den in Ligurien tätigen Meistern klar vor Augen liegt. Bezüglich der Lebensdaten Foppas hat B. die äußerst verdienstvollen Forschungen der Miß Constance Jocelyn- Ffoulkes völlig übersehen. Wenn B. den Bergognone den bedeutendsten Nachfolger Foppas nennt, so ist das unrichtig, da mindestens Zenale viel höher steht.

Was B. über Bramante, Bramantino und dessen Einwirkung auf Luini und Gaudenzio sagt, entspricht ungefähr den von mir in früheren Aufsätzen gegebenen Darlegungen, deren Kenntnis man wohl bei B. voraussetzen muß, wenn er meinen Namen auch nicht nennt. Aber die Idee, daß Bramante auch als Plastiker sich betätigt habe, ist, soviel mir bekannt, von mir zuerst ausgesprochen worden und einen Beweis, daß B. meine Liste der Werke Bramantinos benützte, ohne sie in allen Fällen an den Originalen zu überprüfen, gibt ein von ihm kopierter Druckfehler, der sich in meinen ersten Bramantinoaufsatz eingeschlichen hatte, im zweiten natürlich sogleich richtiggestellt wurde. Als Gegenstand eines Bildes in Mezzana, das die Pfingstweihe darstellt, gab ich durch Verwechslung in meinen Notizen in der ersten Liste „Christus im Tempel lehrend" an, und dieser Irrtum ist schelmischer Weise in B.s Liste übergegangen.

Für nichts mehr als ein kindliches Spiel der Gedankenlosigkeit kann ich es halten, wenn B. sein Bedauern darüber ausspricht, daß Leonardo nach Mailand kam, wenn er sich zu der Phantasmagorie versteigt, die lombardische Schule hätte eine glänzende selbständige Entwicklung bis auf einen lombardischen Paolo Veronese nehmen können, wenn nicht Leonardo sie aus ihrem Geleise gebracht hätte usw. usw. Bei der Besprechung einzelner Schüler Leonardos berührt es komisch, Ambrogio Preda und Boltraffio nicht auf Grund von beglaubigten Werken, sondern von teils zweifelhaften, teils sicher nicht von ihnen herrührenden Bildern charakterisiert zu finden.

Zu den Listen, soweit sie lombardische Künstler betreffen, will ich nun im einzelnen noch einige Anmerkungen beifügen.

V i n c e n z o F o p p a; beizufügen das Fresko einer Augustinerallegorie in Terra verde in der alten Libreria von S. Barnaba zu Brescia (um 1490 gemalt).

B u t i n o n e; sicher zu streichen der Madonnenkopf in Chantilly, der von dem Meister der Pala Sforzesca stammt. Bei dem Treviglio-Altar finde ich fast genau die von mir 1902 (Repertorium für Kunstwissenschaft) vorgeschlagene Einteilung übernommen, desgleichen die Pietà in Berlin und die drei kleinen Bilder in Bergamo, Borromeo-Sammlung und Pavia, die von mir dem Künstler zugeschrieben worden sind. Hinzufügen kann ich heute noch ein kleines Bild der Vorführung eines jugendlichen Heiligen vor den Richter im Besitze des Fürsten Liechtenstein, ferner einen zierlichen Mädchenkopf en face bei Contie Sola-Busca in Mailand und ebenda in der Nonnenkirche S. Sofia unweit der S. Maria della Passione ein 1500 datiertes Madonnenbild. Mit Fragezeichen hat B. viele nicht hergehörige Bilder in Butinones Liste eingeschwärzt.

Z e n a l e; m. E. nicht hergehörig die Verkündigung bei Borromeo, sowie die Beschnei-

dung im Louvre mit dem Monogramm X L und Datum 1491.

Beizufügen das von mir schon früher eingeführte Porträt des Bischofs Novelli der Borromeogalerie (ist das derselbe, den B. unter Butinone nennt?) und wohl auch ein unter dem Verlegenheitsnamen des Cesare de Sesto in der Wiener Galerie ausgestelltes und von B. genanntes Jünglingsporträt.

Bramantino; das von mir kopierte, oben erwähnte Versehen bezüglich des Bildes in Mezzana zu korrigieren. Das Haupt Johannis der Sammlung Vittadini, sehr ähnlich dem Exemplar bei Dr. Frizzoni, hat mit Bramantino nichts zu tun.

Ambrogio de Predis; in dieser Liste sind m. E. mehrere verschiedene Meister vertreten. Leonardo selbst mit dem Bildnis des Musikers in der Ambrosiana; der Miniaturmaler Cristoforo de Predis mit den Miniaturen des British Museum und der Sammlung des Fürsten Trivulzi. Und ist das Mädchenbildnis der Ambrosiana, mit dem ein anderes in Krakau und ein Frauenbildnis im Louvre, beide von B. nicht genannt, enge zusammengehören, wirklich von Predis?

Bernardino de' Conti; der Morellische Conti von neuem aufgeblasen. Nach Morelli von neuem die Madonna Litta und die (fälschlich 1494 datierte) Pala Sforzesca hereingezogen. Schon bei den nächsten Verwandten derselben stutzt B. So kommt die Madonna Cora zu einem Fragezeichen. Madonnen in Berlin, Karlsruhe, Würzburg, Venedig (Seminario) haben nichts mit Conti zu tun. Wie B. die prachtvolle Madonna in Budapest oder das Porträt der Sammlung Thiem in S. Remo noch mit den beglaubigten, an Zahl doch nicht geringen und über fast drei Jahrzehnte sich verteilenden Werken des Conti in Einklang zu setzen imstande ist, vermag ich nicht zu begreifen. Die bezeichneten Werke ergeben die von Bode schon längst klar und präzise ausgesprochene Charakteristik des Künstlers, auf welche ich verweise.

Boltraffio; auch hier hat B., wie ich glaube, ganz verschiedenartige Dinge beigemengt. Mit großem Nachdruck möchte ich das Mädchen mit dem Hermelin der Czartoryski-Galerie in Krakau dem Leonardo selbst zuschreiben; vermutlich ist es doch wohl das Porträt der Cecilia Gallerani und stammt aus der Zeit der Vierge aux rochers im Louvre. Dann aber finden wir eine Gruppe zarter, farbenschöner Bilder, wie z. B. den Salvator mundi in Bergamo, die Madonna bei Mr. Salting (jetzt in der National Gallery ausgestellt) und andere; das sind frühe Werke des Marco d'Oggionno, wie ich glaube. Und endlich finden wir einen Schüler Boltraffios, der den Kindern immer Mopsgesichter malt; von ihm Madonnen im Museo Poldi, bei Mr. Cheramy in Paris und bei Exzellenz Baron Tucher in Wien. All das und noch manch anderes Bild ist aus B.s Liste zu streichen, einzufügen das Porträt der Sammlung Thiem. Ein reizendes Madonnenbildchen der Sammlung Wittgenstein in Wien, vom Besitzer und danach auch von B. Boltraffio genannt, stammt doch nicht von ihm, sondern von einem uns dem Namen nach noch unbekannten Leonardoschüler. Dieses Zusammenstopfen auf wenige Namen, wo sogar bekannte ausgelassen werden (wie Francesco Napoletano) oder mit keinem Werke verbindbar sind (wie Salaino), hat doch gar keinen Sinn.

Andrea Solario; hier nennt B. aus der Wiener Sammlung einen kreuztragenden Christus, der mit Solario nicht die entfernteste Ähnlichkeit besitzt. Schon Morelli hat bei diesem Bilde einen allerdings etwas unbestimmt gehaltenen Hinweis auf Luini gegeben. Farben, sowie die höchst charakteristische Form der Hand sprechen durchaus für letzteren. Der Kopf, durch spätere Überarbeitung etwas verändert, zeigt immerhin noch im allgemeinen Luinis Typus. Dafür aber nennt B. die tatsächlich von Solario stammende, von Morelli irrigerweise für niederländisch gehaltene Salome im Vorrat der kaiserlichen Sammlungen nicht. Das Porträt des Charles d'Amboise im Louvre weicht völlig von Solarios Art ab. Ich weiß nicht, wer es gemalt hat, gewiß derselbe, der die Catarina der Münchener Pinakothek schuf, die B. als „zwischen Boltraffio und Melzi“ nennt, wofür ich aus dem Bilde keinen Anhalt gewinnen kann.

In den vorstehenden Notizen habe ich natürlich nur einige mehr prinzipielle Punkte zur Sprache gebracht; es lag mir völlig fern, all jene Details zu erwähnen, in denen mein Urteil von dem B.s abweicht. Auch sind in seinen Listen viele Bilder genannt, die ich nicht kenne. Und darin liegt das hauptsächlichste und unleugbare Verdienst seines Buches, auf so manches Material, das bisher in der Literatur unbekannt war, den Blick gelenkt zu haben. Daß er in der Freude am Bildertaufen aber manchmal recht kühne und willkürliche Vermutungen über die Autoren der einzelnen Gemälde in seinen Listen zu Worte kommen läßt, das bewies mir eine Reihe seiner Benennungen, die ich zufällig in den Wiener Sammlungen nachzuprüfen Gelegenheit hatte. Auch finden sich in den beigefügten Nummern irreführende Versehen. Ein Beispiel: In der Sammlung des Grafen Lanckorónski werden zwei Porträts des Giulio Campi erwähnt, eines Künstlers, der überhaupt

von B. mit einem erstaunlich reichen Oeuvre begabt wurde. Diese beiden männlichen Porträts sind nun voneinander grundverschieden, und keines von beiden zeigt m. E. eine nähere Verwandtschaft mit Giulio Campi. Soll man solch ein Verfahren Wissenschaft nennen? Unsere Aufgabe wäre, zu differenzieren, zu klären, zu präzisieren, um so die unerläßliche Vorarbeit für allgemeinere, historische Erkenntnisse zu leisten. B. hat die Forscher auf unbeachtetes Material aufmerksam gemacht, ich erwähne diesen positiven Punkt noch einmal, dafür wollen wir ihm danken; sofern er aber durch vage Sensationen und dilettantische Spielereien die klare wissenschaftliche Erkenntnis trübt, lehnen wir ihn durchaus ab. Schließt er doch seine Ausführungen mit dem Versuche, durch Philosophastereien die Inferiorität der Barockkunst als höhere Notwendigkeit zu beweisen, wobei er sich allerdings seine artige Aufgabe wesentlich dadurch erleichtert, daß er Michelangelo und Correggio noch völlig zur Renaissance zählt, Tintoretto und Cambiaso aber überhaupt nicht erwähnt. Die von verschiedenen Seiten her unternommenen Versuche einer klaren Formulierung des Wesens der Barockkunst werden einerseits ein genaues Studium ihrer Einzelheiten zur Folge haben, anderseits dazu führen, klare wissenschaftliche Erkenntnis und zufällig gerade herrschende Geschmacksrichtung voneinander säuberlich zu scheiden. Glauben wir, daß derartigen klaren Erkenntnissen die Zukunft gehören werde, so können wir auch diesem Schlußessay des Berensonschen Buches keine besondere Bedeutung beimessen, wie wir gestehen müssen, daß unsere Kenntnis der lombardischen Kunst durch ihn weder vertieft noch geklärt worden ist.

R. STIASSNY ZUM THEMA DES DONAUSTILES

Eine notgedrungene Selbstwehr.[1])

Von Hermann Voss.

Trotz der Verkappung, in die R. Stiassny seine Ausführungen über die „Donaumalerei" zu kleiden für richtig befunden hat, trotz dem Datum ihrer Entstehung geben sie sich doch jedem sogleich als Fortführung einer bereits an anderer Stelle eröffneten Polemik gegen meine Person zu erkennen.

Nicht gegen die Sache, wie St. vorgibt. Was er dartun will, ist allem Anschein nach, daß nicht ich, sondern er allein befähigt war, „die eigentlichen Probleme des Donaustils" zu lösen. — Mit welchem Rechte, wird sich zeigen. — Sein wirkungsvollstes Kampfmittel ist das folgende: er stellt es so hin, als seien die neuen Resultate meines Buches, deren Richtigkeit er nicht leugnet, ja gar nicht mein Eigentum, sondern übernommen von anderen Forschern — nein: sagen wir ehrlich, anderen Forschern rücksichtslos vorweggenommen. („Nach dem Grundsatze der Arbeitsteilung.")

Es handelt sich vor allem um das erstmals von mir zusammengestellte und genau analysierte Werk des Malers Wolf Huber. Bereits im Sommer 1905 machte ich in Wien die Bestimmung der beiden vielverkannten Bilder in der k. Galerie auf Huber, und schon damals teilte ich meine Ansicht mündlich mehreren Wiener Forschern mit. Da ich nicht unbedingten Anklang fand, beschloß ich meine Zuweisung näher zu begründen, was im ersten Teil meines Buches geschah. Ein halbes Jahr nach dessen Erscheinen wurde eine Dissertation über Huber veröffentlicht, die ebenfalls die Bestimmung auf den Passauer Meister brachte, aber nach einer privaten Mitteilung Friedländers, der unabhängig von mir auf die Zuschreibung gekommen war, ohne sie jedoch damals oder später öffentlich bekannt zu geben oder näher zu begründen. Riggenbach macht ihn auf diese beiläufige Mitteilung hin — ein halbes Jahr nach Erscheinen meines ausführlichen stilkritischen Beweises, dem er beistimmt, 2½ Jahr nach mündlicher Bekanntgebung meiner Ansicht — zum Urheber der Attribution — und Stiassny schreibt das, ohne nachzudenken, einfach von ihm ab.

Ich gestehe weder auf die Zuweisung der Wiener noch der St. Florianer Bilder ein übermäßiges Gewicht zu legen, aber gegenüber der ganz nebensächlich hingeworfenen Bemerkung Stiassnys, die Attribution sei von Friedländer, kann ich schon deshalb nicht schweigen, weil es nach seinen Worten den Anschein haben könnte, als habe ich von jener Seite her eine Andeutung empfangen, ohne davon etwas zu sagen.

Auch in Sachen der St. Florianer Bilder sucht mir St. meine Zuweisung abwendig zu machen, und zwar diesmal auf eine bei weitem — originellere Art. „Zwei wildbewegte Passionsszenen," sagt er, „auf die W. Schmidt hingewiesen hat". Nach dem Zusammenhang muß hier jeder annehmen, daß Schmidt auf sie als Werke Hubers hinwies. In Wahrheit hielt er sie nur für Arbeiten des Wiener Meisters, den er mit einem der Beham identifizierte. Was richtig in dieser Beobachtung war, hatte

[1]) Zu dem Aufsatz von Robert Stiassny in dem gleichen Hefte dieser Zeitschrift.

ich in meiner Arbeit keineswegs verschwiegen, sondern ausdrücklich hervorgehoben. — Möge es genügen, auf dies Verfahren Stiassnys die Aufmerksamkeit gelenkt zu haben — eine nähere Charakteristik erübrigt sich wohl.

Daß St. voreingenommen gegen mich ist, beweisen auch folgende Sätze. „Da V. Gestalt und Entwicklung des Mannes, ohne auf sein Milieu in Feldkirch wie in Passau zu achten, einfach in die Luft gezeichnet hatte, mußte ihm das Wagnis vollends mißglücken, andere Künstler an ihn anzuknüpfen. So reiht er zwar richtig Melchior Feselen unter seine Gefolgsleute an, wirft ihn aber mit dem ausgezeichneten Maler der Holzschuher-Bilder, wahrscheinlich einem in Frankfurt tätig gewesenen Dürer-Schüler, zusammen, ein in einem Nachwort nur unvollständig berichtigter Irrtum". (Die fettgedruckten Worte von mir herausgehoben.) Man überlese diese Worte: zweimalige Negation eines selbst eben ausgesprochenen Tadels, das letzte Mal mit einer Einschränkung, die in keiner Weise begründet wird und zu begründen ist. Wozu dieser Eiertanz? Nur darüber hinwegzuleiten, daß ich Feselen ganz richtig an Huber angeknüpft habe. Und was will das besagen: ich habe „Gestalt und Entwicklung des Mannes, ohne auf sein Milieu in Feldkirch wie in Passau zu achten, in die Luft gezeichnet"? Was weiß denn St. selber über dieses angebliche Milieu? Was wußte er ohne meine Bestimmungen überhaupt von ihm? Spricht er von der künstlerischen Gefolgschaft des Meisters? Dann verwundere ich mich über seine Oberflächlichkeit, die ihn über einen ganzen Abschnitt meiner Arbeit, über die Bilder in Bregenz und Schleißheim (die er freilich kaum kennen wird), über den Meister H. W. G. und andere Dinge einfach hinweglesen läßt. Verwundere mich über die Selbstverständlichkeit, mit der er die Tafeln der Sebastians- und Florians-Legende zu St. Florian mit Huber verbindet, mit dem sie auch nicht das Geringste zu tun haben und daran sofort den Vorwurf knüpft, ich erledige die Bilder zu schnell.[1])

Trotz solchen kleinen, sagen wir literarischen Hilfsmitteln langt St. mit dem Eigenen mir gegenüber nicht aus. Die Dissertation Riggenbachs, die er in übertriebenster, durchsichtigster Weise gegen mich herausstreicht, muß ihm weiterhelfen — obwohl mich R., der die Wiener Bilder gar nicht gesehen hat, hier eingestandenermaßen einfach benutzt und ausschreibt, mehrfach unter wortwörtlicher Zitierung meiner Arbeit. (Wie denn auch Stiassnys gesamte „Würdigung" Hubers in allen Punkten lediglich eine Aufwärmung dessen bedeutet, was ich selber geschrieben hatte — sogar dem Stile nach.) Trotzdem St. also Riggenbachs Arbeit ernsthafterweise überhaupt nicht gegen mich ausnutzen konnte, sagt er doch (an anderer Stelle) wörtlich das folgende: „Wie viele unrichtige und heute schon veraltete Dinge z. B. in einem einzigen Kapitel seiner noch nicht vor Jahresfrist erschienenen Monographie über den Donaustil stehen, kann er (Voß) in der trefflichen Baseler Dissertation von R. über Wolf Huber nachlesen". Mit Verlaub, Herr Stiassny, wo stehen diese veralteten Dinge und wo berichtigt mich R.? Er selber beschränkt sich im Vorwort seiner Arbeit zu sagen, er habe „einige wenige Einzelheiten unserer Arbeiten richtig gestellt". („Unserer" von mir herausgehoben.) Und so entspricht es der Wahrheit. Die Zeichnungen Hubers, von denen ich in meiner Monographie über den Maler nur beiläufig gehandelt habe, kennt R. spezieller als ich, deshalb bin ich gern geneigt, mich hier von ihm in ein paar ganz unwesentlichen Einzelheiten belehren zu lassen[1]) —, dagegen widerspreche ich ihm lebhaft, wenn er die Predella des Feldkircher Altares mit der Vera Ikon Huber nehmen will, um sie — ganz unbegreiflicherweise — der Nürnberger Schule zuzuweisen, nur weil ein Kupferstich (B. 18) Dürers benutzt ist. Weder die Landschaft noch das Kolorit hat irgend etwas Nürnbergisches, zudem bildet die Darstellung einen wesentlichen Teil des einzig beglaubigten Huberschen Werkes und kann dem Meister schon deshalb nicht ohne Gewalt genommen werden. Auch Riggenbachs Deduzierung, das Bild sei, weil eine „genaue Kopie" nach Dürer, nicht von Huber, ist falsch, denn tatsächlich sind Vorbild und Nachbildung ganz wesentlich voneinander verschieden, schon durch die von Huber frei hinzugefügte, ganz in seinem Sinne gehaltene Landschaft. Eine absolute Willkür ist es ferner, wenn R. u. a. eine von 1514 (!) datierte Zeichnung mit der Verkündigung an Joachim bei Liechtenstein (Alb. Publ. 937) als Studie für einen vermeintlichen Flügel zum Feldkircher Altar ausspricht,

[1]) Friedländer legt diesen Tafeln mitsamt der nahestehenden Sigmaringer „Anbetung der Könige" und einem letzthin in London ausgestellten „Abschied Christi" in eine bestimmte Periode Altdorfers (um 1520). Von Huberscher Art ist, wie gesagt, gar keine Rede, vielmehr stehen alle jene Arbeiten Altdorfer ganz besonders nahe, obgleich sie m. E. nicht von ihm selbst sind. Das von St. genannte Salzburger Bild weist einen anderen Stil auf.

[1]) Aber nicht in der Frage der Münchner Zeichnung. Schm. Publ. No. 91 und des damit zusammengehörigen Erlanger Blattes. Letzteres trägt ein m. E. völlig einwandfreies Monogramm und beide Zeichnungen weichen von Hubers Stile ganz beträchtlich ab.

der seinerseits die Jahreszahl 1521 trägt und die Beweinung Christi (!) darstellt. Abgesehen davon, daß ein solcher imaginärer Flügel doch wenigstens der oberen (geschweiften) Umrißlinie des Mittelbildes zu folgen hätte, wie steht es denn mit dem Ikonographischen?

Soviel, um zu zeigen, wie mich R. „berichtigt". St., der, wie gesagt, einfach reproduziert, was von mir über die verschiedenen Gemälde Hubers gesagt war, hat dagegen gemeint, in etwas seine Originalität bekräftigen zu müssen und wählt hierzu die künstlerische Wertung — wie er sie versteht. „Ziemlich wüste und grelle Arbeiten, in der Komposition zerfahren, im Ausdrucke karikiert" —, mit phrasenhafteren, abgebrauchteren Worten konnte man den beiden so persönlichen und eigenartigen Bildern in Wien nicht beikommen, noch sie verkehrter charakterisieren. An längst verklungene Zeiten dilettantischer Kunstliebhaberei gemahnt vollends, wenn St. bemerkt, die linke Randfigur auf der Wiener „Allegorie" sei „möglicherweise ein Selbstporträt des gealterten Meisters, dessen Autorschaft an dem Bilde nunmehr mit urkundlicher Sicherheit feststeht". „Mit urkundlicher Sicherheit"? Wegen eines von St. ohne jede Gründe in das Bild hineininterpretierten Selbstporträts? Weiß denn St., wie Huber aussah und könnte, wenn die betreffende Figur wirklich ein Porträt des Malers der Tafel wäre, dieser nicht ebenso gut Altdorfer oder Schöpfer heißen? — Zu den in London s. Z. ausgestellten Bildnissen werde ich auch jetzt noch mich nicht näher äußern und ziehe vielmehr vor, mich durch Autopsie erst gründlich zu unterrichten. St., aus dessen Worten nicht zu erkennen ist, ob er selber die Bilder sah, geht wieder mit ein paar allgemeinen Redensarten um sie herum — da ich die Bildnisse kurz erledigte, lobt er sie natürlich —: Friedländer, der sie wirklich gesehen hat, bezeichnet sie einfach als „unerfreulich".[1]) Ähnlich urteilen auch Riggenbach und Dülberg.

Wie für den Maler, so hat St. auch für den Bildschnitzer Huber meine Aufstellungen angenommen; und da es ihm hier nicht möglich war, meine Autorschaft an der Wiederfindung dieser Persönlichkeit zu leugnen, so sucht er sich die bittere Tatsache durch gewundene Ausdruckweise zu versüßen. Natürlich ist mein Verdienst keineswegs ungetrübt: „in Feldkirch selbst hat V. unterlassen, sich nach anderen Leistungen des Bruders umzusehen". So wenigstens meint St. In Wahrheit sind V. sowohl die Arbeiten in der Pfarrkirche (kleinere Fragmente des zerteilten Beweinungsaltares), wie eine von St. beschwiegene, viel interessantere Anna selbdritt in Bregenz bekannt, allein innerhalb eines ohnehin ziemlich weitschichtigen Buches über Malerei wären so eingehende Details wohl nicht angebracht gewesen, zumal die Liste des Bildschnitzers Huber noch keineswegs abgeschlossen ist.[1]).

Weitaus schlimmer als beim ersten erweist sich die Unzulänglichkeit Stiassnys gegenüber dem zweiten und dritten Teil meiner Arbeit. Über den in gewisser Weise wichtigsten, zusammenfassenden dritten Abschnitt bekommt der Leser überhaupt — außer ein paar allgemein aburteilenden Phrasen am Schluß, die wohl bei St. auf Vorrat lagerten — nichts zu hören. Wenn er „von einer starken Vorneigung zu abstraktem Theoretisieren, einem Zuviel an Spekulation" spricht, so scheint er dabei eine gänzliche Unbekanntschaft der Leser mit dem in Frage stehenden Abschnitt vorauszusetzen, denn es ist immer vom Objekt selber, von der reinen Anschauung ausgegangen. Ob mir ein entsprechendes Vermögen künstlerischer Betrachtung zu Gebote steht, das zu entscheiden ist freilich nicht Stiassnys Sache, ebensowenig ob meine Analysen „überwundene Gefühlsästhetik" sind oder nicht. Allerdings geht ja manchen Forschern das ästhetische Fühlen in einem Maße ab, daß es gescheit von ihnen ist, davon als von einer „überwundenen" Sache zu sprechen — mögen Sie sich ihrer Vorgeschrittenheit freuen, aber uns nicht in unserer unzeitgemäßen Betrachtungsart stören. Auch in Sachen literarischen Stiles möge uns mit kompromittierenden Lobe verschonen, wer — wie St. — mit der deutschen Sprache und Syntax auf fortgesetztem Kriegsfuße lebt. (Siehe den Satz „Beurkundet" usw., Worte wie „Malsphäre", „danubische Neigungen" u. a.)

Bliebe es nun in Stiassnys Urteilen bei der

[1]) St. läßt es sich natürlich nicht entgehen, daß ich einem der Bilder versehentlich einen falschen Standort gegeben habe. Auch die bei mir fehlende Jahreszahl 1519 (auf dem Kaufmannschen Bild), die von Friedländer gefunden ward (sie ist sehr versteckt angebracht) wird selbstredend gehörig gegen mich ausgenutzt, dagegen verschwiegen, daß ich das Bild auch ohne sie vollständig richtig angesetzt habe. Die beiden Wappen der Allegorie bestimmte St. selbst — das einzige, was er herausgebracht hat —, nachdem Lokalisierung und Datierung von mir gegeben waren.

[1]) Die Bearbeitung der bayerischen Plastik nach 1500 ist noch im Flusse begriffen; Forscher wie Bode, Habich, Halm u. a. haben sich ihr zugewandt. Es ist darum unberechtigt einen Vergleich der Malerei der Donaulande mit der Plastik zu vermissen, denn schließlich wird doch St. nicht erwarten, daß ich alle diese Fragen allein lösen soll. Gegenüber den zwei von St. abgebildeten Huberartigen Gruppen kann ich nicht umhin zu bemerken, daß der Richtung des Meisters ungemein viele Arbeiten angehören, und daß nach Halms Aufsatze und meinem Buche zahlreiche Bestimmungen auf ihn gemacht worden sind.

bloßen Unzulänglichkeit! Was aber weit bedenklicher ist als diese, sind seine Tendenzen fremde Gedankengänge zu entstellen, um sie herabwürdigen zu können. Was will es denn beispielsweise heißen, wenn St. von „schöngeistigen Exzessen von der Art des Vergleiches Wolf Hubers mit Albertinelli oder gar Altdorfers mit — Giorgione" spricht? Ich verwahre mich entschieden dagegen, Huber irgendwo mit Albertinelli verglichen zu haben, vielmehr habe ich von einer bestimmten, St. sicherlich unbekannten Komposition Hubers gesagt, sie gehe auf ein in Italien geläufiges Schema zurück, und als Beispiel Albertinellis Verkündigung in der Akademie genannt. So der Tatbestand! Ebenso handelt es sich im Falle Giorgione-Altdorfer um stilkritische Bemerkungen, die man bezweifeln mag, die man aber sachlicher Weise niemals „schöngeistige Exzesse" nennen kann.

Auch den allgemeinen „Vergleich" zwischen Venedig und dem Donaustil, den ich allerdings gezogen habe, stellt St. wieder in falschem Lichte dar: es handelt sich hier keineswegs um eine willkürliche „schöngeistige" Zusammenstellung, vielmehr laufen wirklich schon seit dem XV. Jahrhundert Beziehungen zwischen der oberitalienischen und süddeutschen Malerei, wovon einiges bei mir zu lesen, anderes sonst gelegentlich beobachtet, wenig in endgültiger Form niedergelegt ist. Daß speziell die Donauleute mit den gleichzeitigen Italienern zusammenhängen, beweisen weniger die gelegentlichen Kopien italienischen Stiche oder Niellen als das Auftauchen verwandter Vorstellungszeichen hier und dort, wofür ich St. wieder auf den dritten Teil meiner Arbeit verweise — zur besseren Information. Sollte er uns nochmals die Mär von den „schöngeistigen Exzessen" auftischen wollen, so würde er beweisen, daß er mich nochmals nur flüchtig gelesen hat oder — mich nicht verstehen will.

Sein schwerstes Geschütz hat St. gegen den zweiten Teil meiner Arbeit gerichtet; und hier bringt er endlich ein paar Bemerkungen über die Quellen des Donaustiles, die wenigstens eine kurze Widerlegung verdienen. Nach St. nämlich ist der Donaustil nichts anderes als eine in die Donauebene verpflanzte „Alpenrenaissance." (Was diese letztere sei, bleibt vorläufig sein Geheimnis). H. W. Riehl muß ihm dazu dienen, seine Ansicht probabel zu machen. Steigt nun aber wirklich die Kunst von den Gebirgen den Flüssen nach in die Ebene? Ich glaube, das nächstliegende Beispiel, der Rhein, lehrt das Gegenteil. Denn die früheste Landschaft mit künstlerischer Kultur waren die Niederlande resp. überhaupt der Niederrhein (sog. Meister Wilhelm, die Eycks), dann reflektierte die Kunst dieser Gebiete auf die flußaufwärts gelegenen Lande (Konrat Witz; Isenmann und Schongauer), und erst gegen 1500 bekam die Schweiz eine von Schongauer stark beeinflußte, ihn bäuerlich vergröbernde Kunst (Meister n. d. Nelke, Fries). Also genau das Umgekehrte von Riehl-Stiassnys Meinung. Auf wessen Seite ist die „Vorneigung zu abstraktem Theoretisieren und das Zuviel an Spekulation?"

Prüft man die einzelnen Kunstdenkmale, die St. als Stützen seiner These vorbringt, so staunt man, daß alle erst aus der Zeit nach 1506, dem Jahre von Altdorfers künstlerischem Debut, und gleicherweise nach 1507 (als seine frühesten Bilder entstanden) herrühren. So beweisen all diese z. T. ganz bedeutungslosen Bilder lediglich, daß man in Tirol, Steiermark usw. um 1510—20 ähnlich wie im angrenzenden stammverwandten Bayern malte. Dazu der Lärm? Wenn St. nun weiter folgert, ich hätte um der „kunstethnographischen Einheit" willen alle diese Länder hinzunehmen müssen, so überschätzt er einmal die Bedeutung jener Gebirgskunst und verwirrt außerdem die mühsam geklärten Begriffe über das, was „Donaustil" ist.

Gewiß kann der Donaustil in seiner Entstehung nicht verstanden werden ohne Heranziehen der tiroler Kunst und namentlich Pachers,[1]) aber mindestens ebenso wesentlich waren die Anregungen, die von Norden kamen. Der junge Cranach, einer der wichtigsten Vorläufer Altdorfers, war doch von Geburt ein Franke; und daß es Dürerische Anregungen sind, die er der bayerischen Kunst aufgepropft hat, meine ich deutlich gesagt und dargetan zu haben. Auch die Rolle des M. Z., auf die St. einzugehen für überflüssig hält, wurde zur Genüge erörtet. Dagegen findet sich die Linie von Pfenning über Furtmeyr und Frühauf zu Altdorfer so, wie sie St. zieht, nicht bei mir, schon deshalb nicht, weil Pfenning und Furtmeyr gar nicht miteinander zusammenhängen. Auf Furtmeyr als ideellen Vorläufer Altdorfers verwiesen schon andere (vor allem Friedländer), doch halte ich die Einflüsse der Künstler dieser „Linie" für weitaus weniger ausschlaggebend denn andere, eingehend von mir erörterte Faktoren.

---

[1]) Pachers Einfluß auf Altdorfer, den ich durch Nachweis direkter Entlehnungen festgestellt habe, ist für den Donaustil von entscheidender Bedeutung gewesen. Damit rechtfertigt sich ohne weiteres die Abbildung des Altares von St. Wolfgang. Die hierbei von St. aufgestellte Behauptung über sein Verhältnis zu Illustrationsvorlagen des Buches hat er wohl die Güte näher zu kennzeichnen und zu — beweisen.

In der Einteilung des oberdeutschen Gebietes bin ich nicht bloß von St., sondern auch sonst mißverstanden worden: offenbar war der radikal von mir durchgeführte Gedanke einer Aufhebung der kunsthistorisch sanktionierten Grenzsperren zu überraschend. Wenn St. aber behauptet, ich habe die ganze südbayerische Hochfläche mit dem Zentrum Augsburg zum Donaustil geschlagen, so ist das wieder einfach unrichtig, vielmehr habe ich gelegentlich im ersten wie auch in dem St. so mangelhaft bekannten dritten Teil einen ausdrücklichen Gegensatz zu Augsburg konstatiert. Im XV. Jahrhundert allerdings liegen die Dinge noch nicht so; gerade der von Stiassny erwähnte Meister von St. Moritz beweist, daß die Augsburger Malerei damals durchaus im Fahrwasser der übrigen Kunst südlich der Donau segelte. Was St. anscheinend nicht begreift, ist, daß im XV. und XVI. Jahrhundert das Verhältnis der einzelnen Landschaften zueinander fortwährend wechselte, sodaß eine jede einseitige Einteilung uns die Erkenntnis der sehr differenzierten Sachlage raubt. Gerade aus diesem Grunde war es andererseits notwendig, den Begriff des Donaustiles eng zu begrenzen — nach Ort und Zeit —; weiter gefaßt, würde er den Händen, die ihn fassen wollen, entschlüpfen.

Noch ein weiterer, öfters beobachteter Zusammenhang wird von St. in falschem Lichte dargestellt. Denn es genügt nicht zu betonen, daß zwischen dem Donaustil und der gleichzeitigen Schweizer Malerei Ähnlichkeiten bestehen, vielmehr handelt es sich um ein bereits im XV. Jahrhundert zu beobachtendes Phänomen — schon von Witz an —; Meister wie der „mit der Nelke" genannte oder Hans Fries klingen so vornehmlich an Salzburger Maler wie Frühauf an als nur irgendwie Leu oder Graf an die Donauleute. Stiassnys Gedanke, auch hier die „Alpenrenaissance" einzuführen, ist also nicht bloß an sich abenteuerlich, sondern würde auch garnicht einmal das Problem erklären, das uns wieder nur die Erkenntnis einer künstlerischen Gemeinsamkeit ganz Oberdeutschlands lösen hilft.

Nun genug der Diskussion über den „Ursprung" des Donaustiles. Man kann fragen, weshalb St. bei so mangelhaften Informationen doch eine ausführliche Kritik meines Buches schrieb. Daß ihn die Übergehung seiner angeblichen Verdienste um Pfenning gekränkt hat, legt er uns selber in den Mund, denn noch in jedem seiner gesammelten Aufsätze und Inseraten gegen mich war ausdrücklich zu lesen, daß er es sei, dem man die „Einordnung Pfennings und seiner Leute in die österreichische Schule" zu danken habe. Immer seinen eigenen Worten nach hätte ich mir dieses Forschungsergebnis zwar „angeeignet", aber den „Urheber" „ignoriert". Darauf entgegne ich, daß um Pfennings Lokalisierung andere Forscher denn doch weit entscheidendere Verdienste haben, als St. Abgesehen davon, daß die ältere Forschung mit ihr schon längst als bekanntem Faktor rechnete, gab ihr R. Vischer bereits 1886, 10 Jahre vor St., eine solide ikonographische Grundlage, die durch Thode, auf Grund der von ihm bemerkten Beziehungen Pfennings zum Tuchermeister, nur vorübergehend erschüttert wurde. Auch die bis ins einzelne gehende Ähnlichkeit des Wiener Bildes mit der Laibschen Kreuzigung in Graz ward nicht von St., sondern von Johann Graus (1891) gefunden, die Inschriften der Tafel, auf die sich St. viel zugute tut, von Eitelberger bemerkt und von Wustler als Künstlersignaturen gedeutet. Stiassnys „Verdienst" beschränkt sich darauf, das wiederum von anderer Seite publizierte Inventar der 1806—07 von Salzburg nach Wien gekommenen Bilder herzugenommen und eine darin genannte Kreuzigung von 1447 auf das von 1449 datierte Pfenningsche Bild bezogen zu haben — eine Identifizierung, die trotz der Datendifferenz richtig sein mag — vorausgesetzt, daß man Dank den Beobachtungen Vischers und Graus' die Wiener Kreuzigung ohnehin für österreichisch halten darf. Somit besteht der ganze Anteil Stiassnys allerhöchstens darin, daß er einem längst vollendetem Gebäude einen eigentlich entbehrlichen Abschluß nach oben gab. Wie er demgegenüber und nach seiner eigenen früheren durchaus objektiven Darstellung der Sachlage darauf verfallen konnte, sich als Autor der Lokalisierung Pfennings zu rühmen und als solcher hervorgehoben sein zu wollen, ist mir unverständlich.

Überhaupt ist St. durchaus kein Kenner Pfennings. So hielt er die beiden Salzburger Tafeln mit den Heiligen Hermes und Primus, deren Zuschreibung an den Meister der Wiener Kreuzigung mir jüngst in wertvoller Weise bestätigt ward, für Spätwerke Pachers (!). Suida in einem kürzlich erschienenen Repertorium-Aufsatz bemerkt dazu, Stiassny habe sich in dieser Ansetzung um mindestens 30 Jahre geirrt, was noch sehr milde ausgedrückt ist, denn die chronologische Differenz beträgt wohl eher ein halbes Jahrhundert. Möge dieses Beispiel zeigen, in welch grobe Irrtümer St. da verfällt, wo er anderes tut, als fremde Meinungen reproduzieren — und was für konfuse Begriffe er nicht bloß von Pfenning, sondern auch von Michael Pacher hat.

Auf andere Ausstellungen Stiassnys einzu-

gehen lohnt nach dem Gesagten nicht der Anstrengung, um so weniger, da sich St. selbst niemals die Mühe gemacht hat, seinen abweichenden Standpunkt wissenschaftlich zu begründen. Mag er, solange es ihm gefällt, in Aufsätzen und Inseraten gegen mich zu Felde ziehen, mag er sich, wie bei Meister Pfenning, auch bei Huber allmählich in den Glauben hineinreden, der Urheber der entscheidenden Attributionen von St. Florian und Wien zu sein (den Anfang hat er mit der abstrusen Selbstporträthypothese gemacht) — ich stelle demgegenüber zusammenfassend fest:

1. daß die Zuweisung der Wiener und St. Florianer Bilder an Huber von mir zuerst ausgesprochen und wissenschaftlich begründet worden ist,

2. daß St.s Ausführungen über W. Huber außer einer Wappenidentifizierung, die indessen nicht Neues lehrte, keinerlei selbständige Resultate gebracht haben,

3. daß St. über den Donaustil und seine Quellen mangelhaft unterrichtet ist,

4. daß er mithin als Rezensent nicht die erforderliche Kompetenz und

5. nicht die noch weniger zu entbehrende ruhige Objektivität besitzt.

8

NOCHMALS DIE IMPERATORENBILDER DER MÜNCHNER RESIDENZ.

Speziell in der Münchner Lokalpresse hat in den letzten Wochen der Kampf um die Autorschaft Tizians an den Imperatorenbildern der Residenz besonders heftig getobt. U. a. hat sich auch Wilhelm Bode in einer freundlichst an unsere Münchner Redaktion gesandten Zuschrift nach Besichtigung der Gemälde geäußert. Er schreibt:

„Die Gemälde in der Münchner Residenz sind Kopien nach Tizians Imperatorenbildern von verschiedener Qualität und zum Teil stark übermalt. Die Serie gehört vielleicht noch dem 16. Jahrhundert an, und es ist möglich, daß Schüler Tizians daran beteiligt sind. Bei dem Zustand der Bilder ist jedoch auch eine spätere Entstehung nicht ganz auszuschließen. Erst die gründliche Restaurierung kann in diese Frage Licht bringen. Ich bemerke noch, daß ich von den nach Angabe des Besitzers auch aus der Sammlung König Karls I. stammenden Gemälden bei Lord Brownlow, welche die Imperatoren gleichfalls in überlebensgroßen Kniestücken zeigen, fünf im Stadthause des Besitzers (Carlton House Terrace) gesehen habe, leider ebenso hoch und ungünstig aufgehängt wie die Bilder der Münchner Residenz".

Geheimrat Dr. Bode hat sich demnach mit den Ausführungen Dr. G. Habichs an dieser Stelle fast übereinstimmend ausgesprochen.

Auf diese Notiz Geheimrat Bodes hin, die von unserer Münchner Redaktion an die „Münchner Neuesten Nachrichten" gegeben und dort erstmals gedruckt wurde, fühlte sich Herr Wielandt zu einer Entgegnung veranlaßt, die vor allem betonte, daß „hervorragende Münchner Künstler" die Bilder für Originale Tizians erklärten. Die Namen dieser „hervorragenden" Künstler waren nicht genannt. Die „M. N. N." erließen hierauf eine Rundfrage über die Imperatorenbilder an eine Reihe von Münchner Künstlern, Kunsthistorikern und Historikern. Unter den Antwortenden befinden sich F. v. Kaulbach, Stuck, Prof. Voll, Prof. Weese-Bern, Prof. Holmberg, Dr. Gronau, ferner Dr. Habich und Dr. Buchheit, von denen der letztere an dieser Stelle noch zu Worte kommen wird. Dr. Trautmann spricht sich insbesondere dahin aus, daß Herr Wielandt den urkundlichen Beweis nicht erbracht habe. Im übrigen ergab die Rundfrage das so gut wie einstimmige Resultat, wonach die Tizianbilder der Residenz in München Kopien von verschiedener Qualität, wahrscheinlich auch aus verschiedener Zeit sind. Damit ist die Wielandtsche Hypothese nicht nur von den Fachgenossen, sondern auch von der Seite, auf die Herr Wielandt das Hauptgewicht legt, endgiltig abgelehnt. B.

RUNDSCHAU

BERLIN

Unter den ***Neuerwerbungen der Königl. Museen*** erregen das größte Interesse einige Gemälde des Kaiser Friedrich-Museums: ein Brustbild eines venezianischen Edlen von Tintoretto; eine leichte und geistreiche Skizze Tiepolos, Armidens Zaubergarten, nach dem 16. Gesang des „Befreiten Jerusalem" (nach der Vermutung, Friedländers — im Maiheft der „Amtlichen Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen" — wohl eine variierte Studie zu den Fresken Tiepolos in Villa Valmarana, 1737); und ein Porträt des Dr. Hanson von Johann Zoffany, diesem geborenen Regensburger, der 1758 nach London kam und dort als ein beliebter Porträtist fast ganz zum Engländer wurde. Das Porträt des alten Herrn ist von ihm, die Landschaft aber von Richard Wilson (nach Friedländer); vor 1782. — Das Museum für Völkerkunde erhielt durch die Bäßlersche Stiftung vierzehn siamesische Goldschmiedearbeiten in Niellotechnik, die sehr gesucht und selten sind und künstlerisch auf ziemlicher Höhe stehen; chinesischer Einfluß ist nicht zu verkennen. — Die Nationalgalerie hat eine Anzahl von Plastiken Gottfried Schadows aufgestellt, die erst 1906 auf Betreiben der Direktion nach den Gipsoriginalen in Bronze gegossen sind; eine früh zu datierende Büste von Schadows erster Gemahlin (nach Käsbach, im Maiheft der „Amtlichen Berichte", vor 1795), dekorative Reliefs und drei Aktstudien in Relief, die unmittelbar nach dem Modell gearbeitet sind und die ganze Frische erster künstlerischer Konzeption an sich tragen, jene reizvolle Natürlichkeit und Anmut, welche Schadows Skizzen künstlerisch so hoch bewerten lassen.

8

Das ***Kunstgewerbe-Museum*** hatte zum Gedächtnis Lessings während des Aprils das Tafelwerk über die Gewebesammlung im Lichthof ausgestellt; an 300 Aufnahmen, die zum größten Teil farbig und von technischer Vollendung in der Nachbildung der verschiedenen Stoffcharaktere und Farbenwirkungen sind. Lessing hatte sich selber im Museum die Kopisten herangezogen, die die mühselige Technik, Stoffe in Aquarell täuschend nachzubilden, zur Meisterschaft entwickelten. Die Vollendung der großen Publikation hat der neue Direktor von Falke übernommen.

8

Unter den ***Ausstellungen*** des April erfreute die dem Gedächtnis von Karl Steffeck geweihte bei Schulte als eine liebenswürdige Nachlese und Ergänzung zur Jahrhundertausstellung. Steffeck (1818—1890) war ein Schüler von Krüger und ein Berliner in dem guten Sinne, wie sein Lehrer und wie Fontane es waren. Er setzte Krügers Werk fort und hatte Liebermann in dessen Jugend zum Schüler; wie so oft in der Entwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhundert ist es ein verborgener Zusammenhang, der Generationen verbindet, von wenigen gekannt, und der zur allgemeinen Überraschung bei solchen Gelegenheiten ans Licht kommt. Steffeck hat es verdient, das Bindeglied zwischen Krüger und Liebermann zu sein. „Er war ein ganzer Mensch und ein echter Künstler, der sein Handwerk ehrte, und darum sollte auch ihn das Handwerk ehren." Das schrieb Liebermann in diesen Tagen von ihm; und man versteht, was den großen Maler an Steffeck angezogen hat: die Klarheit des Blicks, seine Präzision in den Mitteln, seine Phrasenlosigkeit und der künstlerische Ernst und Wahrheitssinn seiner Beobachtung, die sich in vorzüglicher Zeichnung und einem bescheidenen Maß von malerischem Schick, voller Anmut kundtaten. Es tut wohl, diese sachlichen und handwerklich tadellosen Porträts von Menschen und Pferden zu betrachten; sie sind immer geistreich, kaum jemals trocken, und oft schon ganz locker in der Behandlung der Materie. Darüber hinaus bieten sie freilich nicht viel; und seine Hundebilder streifen manchmal sogar ans Sentimentale. Aber wer Fontane zu lieben versteht und Krüger, wird auch die schlichten Bilder Steffecks lieben.

8

Das Werk eines jüngeren Toten war im April bei Cassirer ausgestellt, des jüngst verstorbenen ***Philipp Klein.*** Er war erst spät zur Malerei gelangt; aber wer sein Werk in den Sezessionsausstellungen, namentlich Münchens, von Jahr zu Jahr verfolgt hat, wird in seinem Tod einen herben Verlust für die Kunst betrauern. Was bei Cassirer zusammengekommen

war, stellte sich als eine Auslese seiner reifsten Schöpfungen dar; eine schöne und in ihrer Tragik ergreifende Ausstellung. Allerdings nichts Himmelstürmendes besaß Klein, keinen problematischen Zug zum Ungenießbaren; er war eine harmonische Natur mit entschiedener Neigung zu malerischer Form etwa in der Art, die Leo Putz am genialsten beherrscht. Die Sinnlichkeit der Empfindung kennzeichnete den Künstler Klein als Süddeutschen; der weibliche Akt überwiegt und das farbige, leuchtende Stilleben, die sonnig heitere Landschaft: groß und mit inniger Liebe zum Leben, zur heiligen Natur gesehen, zur Natur, der nichts unheilig oder unsittlich ist, die in den Augen des Malers nur Schönheit kennt. Das Malerauge von der Art Philipp Kleins wird denen, die von kahler Wirklichkeit sich nicht befriedigt fühlen, als ein Spiegel erscheinen, in dem die Welt sich am liebsten und am reinsten spiegelt; kein Zerrspiegel, wie etwa Corinth: ein Spiegel, der den Leib nicht nur, sondern auch die Seele der Dinge dem Auge wiedergibt. Auf die Ausstellung der Sezession kommen wir ausführlicher zu sprechen.
S.

FRANKFURT a. M.

Die Sammlung Adolf Furtwängler, eine Neuerwerbung der städtischen Kunstsammlungen.

Für die neue städtische Skulpturensammlung ist auch eine Abteilung antiker Plastik vorgesehen, die nun ihren Grundbestand durch die Erwerbung der Furtwängler'schen Sammlung erhalten hat. Es ist klar, daß bei der Seltenheit guter antiker Großplastik der Hauptbestand aus kleineren Stücken sich zusammensetzt. Es sind hauptsächlich Terrakotten da, aber auch einige Stücke aus Marmor und Bronze.

Unter den Steinplastiken sind besonders zu nennen: ein weich gearbeiteter Porträtkopf Alexanders des Großen in Alabaster, ein Marmorkopf eines Jünglings mit Stirnbinde und Flügelansätzen und der reizvolle Torso einer flötenden Paniske.

Unter den Bronzen sondern sich zwei Gruppen, archaische Statuetten und solche der jüngeren Zeit. An der Spitze der ersten steht der Bedeutung nach die Artemis von Lusoi als seltener Vertreter einer bestimmten Lokalschule der archaischen Zeit.

Aus der jüngeren Zeit sind vor allen Dingen ein Herakles und ein Zeus lysippischen Stiles zu erwähnen; ihnen reihen sich eine Juno, Venus und zwei Merkurstatuetten an. Zudem in vorzüglicher naturalistischer Arbeit ein liegender Hund und ein prächtiger Apisstier.

Durch ihren reichen Bestand stellen die Terrakotten in erlesenen Exemplaren die entscheidenden Züge der Entwicklung der griechischen Skulptur dar. Die archaische und ältere Zeit zeigt sich in Idolen, affenähnlichen Silenen, Dickbauchdämonen, männlichen und weiblichen Brustbildern, mit teilweise noch vortrefflich sichtbaren Spuren alter Bemalung. Den Übergangsstil vertritt dann die Figur eines Mädchens im Peplos, deren Kopf- und Handhaltung noch archaisch sind, während die sonstigen Formen das V. Jahrhundert ankündigen. Es reiht sich eine gegürtete Mädchenstatuette im Überschlagpeplos an, und dieser statuarische Typ findet seine höchste Vollendung in einem Peplosmädchen aus dem V. Jahrhundert, das in stärkster Weise an die Karyatiden des Erechtheions erinnert. Wunderbar gehalten in der Körperlinie ist noch aus dieser Gruppe des strengen Stiles die Figur einer trauernden Penelope. Die reichste Anzahl natürlich aber bieten die Terrakotten des freien Stiles. Sie haben den ewiggewinnenden Reiz des Genres für sich, daß man glaubt, durch einen Einblick in das alltägliche Leben des griechischen Volkes, ihm unmittelbar menschlich näher zu kommen. Da sind in ungestellter Lässigkeit Tanagrafiguren: besonders anmutig die Gruppe zweier Mädchen, von denen die eine auf dem Schoß der anderen sitzt: ferner ein Silen, der einen Kinderwagen zieht, auf dem der kleine Dionysos steht, ein sitzender bocksbeiniger Pan mit Syrinx, ein schwebender Eros, Tänzerinnen, die zu den hervorragendsten Vertretern ihrer Gattung gehören, Figuren komischer Schauspieler, eine verhüllte Frau, die an einem Pfeiler steht und ein nacktes Kind hält u. a. m.

Von größter Bedeutung sind schließlich der große Kopf eines Zeus und eine freie Wiederholung der Parthenos. Auch die seltene Gruppe der Statuettenvasen ist durch zwei schöne Stücke vertreten.

Damit ist im wesentlichen das Figürliche der Sammlung, die ungefähr 112 Stück aufweist, erwähnt. Es finden sich außerdem noch 30—40 Vasen und 100 größere und kleinere Vasenscherben. Auch hier zeigt sich abermals eine erlesene Auswahl der mannigfaltigsten Typen und der verschiedensten Stilarten.

Um nicht mit weiteren Aufzählungen zu langweilen, muß auf ein näheres Eingehen an dieser Stelle verzichtet und auf eine ausführliche Besprechung der Sammlung, die durch den Ankauf der Stadt Frankfurt am Main der deutschen Öffentlichkeit erhalten geblieben, vertröstet werden.
E. A. B.

MÜNCHEN

Der Münchener Kunstverein, der bereits im Laufe des März als Geburtstagsgabe für den Prinzregenten eine kleine Ausstellung von Bildern der Altmünchener aus privatem Besitz veranstaltet hatte, vermochte sich auch im April durch die Werke der „Achtundvierziger" die Aufmerksamkeit zu sichern. Es wird uns ja in letzter Zeit viel von erlauchten „Toten" dargeboten, die noch fröhlich sich der Sonne freuen, und die Korrigenda der Diez-Schule haben ein mephistophelisches Schütteln alter Fläuse („Ich schüttele noch einmal den alten Flaus, noch eines flattert hier und dort hinaus") bewirkt. Im Interesse der Gerechtigkeit ist das zu loben, sobald es nicht ins Langweilige sich wendet. Schon bei den „Achtundvierzig" — die ihren scheinbar revolutionären Namen übrigens erst kürzlich annahmen, als sie, 48 an der Zahl, aus der Luitpoldgruppe ausschieden, um eine eigene Vereinigung zu bilden — wird man des frühen Leibltones satt, der in den siebziger Jahren so schwarzvertiefte Finsternisse beliebte. Selbst ein ganz ausgezeichnetes und sehr bemerkenswertes Damenbildnis von Defregger leidet daran, während die vorzügliche Modellierung des Gesichtes, die subtile Behandlung von Nebensächlichkeiten, wie der weißen Halskrause das Meisterwerk stempeln, dem selbst Leibls Jäger an Natürlichkeit nicht obsiegt. Erdtelt, dessen Vorliebe für romantische Männerköpfe aus der Ausstellung der Diez-Schüler noch in der Erinnerung haftet, zeigt neuerdings ein gutes Porträt. Einige Kleinigkeiten von Hermann Kaulbach sind nicht imstande, den Glauben an sein Können wachzurufen, und die dekorative Plafondskizze Wagners (für den Geh. Kommerzienrat von Stieber in Schloß Ratibor in Roth a. S. bei Nürnberg groß ausgeführt) kopiert allzu getreulich die berühmten Vorbilder im Dogenpalast.

Die Kunsthandlung von Heinemann hat im April den gesamten künstlerischen Nachlaß von Wilhelm Busch ausgestellt, der an die Neffen des Meisters, Pastor und Dr. Nöldecke, übergegangen ist. Er umfaßt etwa 250 Stück, kleine Bilder, Bleistift-, Tusch-, Feder-, Kreidezeichnungen und Aquarelle. Daß Wilhelm Busch als Maler bisher völlig unbekannt war, läßt sich nicht sagen. Was ihn selbst verhindert hat, sich als Maler zu bekennen, das entzieht sich der Kenntnis. Aber die Kunde von dem beharrlichen Fleiß, mit dem Busch an der Staffelei sitze, der ihn mit großem Zeichenblock ausgerüstet an sonnige Waldlichtungen schickte, hat von jeher Freunde und Anhänger nicht verwundert, die daran dachten, daß Busch mit heiligem Ernst in Düsseldorf anfing, wo die Schadow, Schrödter und Sohn den mit Busch gleichalterigen Knaus belehrten, wo vielleicht der lustige Jobsmaler Hasenclever den ersten ernstlichen Einfluß auf den angehenden Maler Busch ausübte. Die weiter wußten, daß man Busch auf der Jahrhundertausstellung einen Ehrenplatz gegeben hatte, wo jenes köstliche Malerbildnis mit der geröteten Nase aus trunkfeuchten Augen scheimisch und nachdenklich entgegenschaute, mit seiner flüchtigen Technik, die der fest packenden Hand um die Palette ein leichtes alkoholisches Zittern zu geben schien. Die Ausstellung des Buschschen Nachlasses gibt nun Gelegenheit, Busch kunstkritisch zu werten. Aber das muß ein Versuch bleiben, unter den das Endurteil ja nicht eher gesetzt werden darf, als bis uns einmal auch die fertigen Werke des Meisters gezeigt werden. Vielleicht wird dann nicht der Genremaler, nicht der Landschafter, sondern der Porträtist als der Höchststehende erkannt werden. Vielleicht! Diesmal trägt unstreitig der Schüler Alt-Hollands, der Genremaler den Sieg davon. Busch hat seinen Vorbildern das kleine Format weggenommen und die Technik der Untermalung abgeguckt. Dann packte es ihn, er selbst zu sein, und da fuhr er temperamentvoll mit breiten Strichen über die Leinwand. Ein knalliges Lackrot gibt auf Grau oder Gelbbraun einen überkräftigen Akzent, und außer dieser Lieblingsfarbe meidet sich ein lichtes Blau, niemals ein aufdringliches Grün, wie überhaupt schreiende Farben außer jenem Rot der Palette fernblieben. Bei den Landschaften erhält die Perspektive auf der ebenen Fläche eine hervorragende Wichtigkeit. Bei den Genreszenen läßt sich ein Streben nach möglichster Vereinfachung des Ausdrucks erkennen. Unter den Zeichnungen sind Blätter mit Käfern und Fliegen, allerhand Hausrat, Blümchen, winzige Figürchen, oft nur mit wenigen Strichen gemacht, ausgeschnitten aus einem Geburtstagsbriefbogen. Daneben hängen akademisch sorgfältig gezeichnete große Landschaften neben Studien von Gerippen, Schädel und Skelette, einzelne Knochen, die für medizinische Werke gemacht scheinen. Man beugt sich vor dem Ernst dieses Mannes und dieser Kunst. Und ebenso vor diesem Fleiß.

Für die Spitzweg-Ausstellung, die in dankenswerter Weise vom Münchener Kunstverein veranstaltet werden wird, ist nunmehr die Zeit festgesetzt worden: vom 20. Juni bis zum 20. Juli 1908. Außer dem gesamten Nachlaß des Künstlers, soweit derselbe sich im Besitze der Familie befindet (etwa 40 Gemälde und

Studien), sollen photographische Aufnahmen der in Privatbesitz übergegangenen und unzugänglichen Werke des Altmeisters (etwa 120 Stück) und ferner seine sämtlichen Arbeiten aus den ersten Jahrgängen der „Fliegenden Blätter“ gezeigt werden, welche letztere der Verlag von Braun & Schneider bereits zur Verfügung stellte. Bei der Auswahl der weiterhin aufzunehmenden Bilder ist der Gedanke maßgebend, sich möglichst auf solche Werke zu beschränken, die weder auf der Jahrhundertausstellung, noch auf der Münchener Retrospektiven zu sehen waren. Der Münchener Kunstverein hat daher an eine große Reihe von Privatsammlungen, die im Besitze Spitzwegscher Bilder sind, die Bitte um Überlassung gestellt, wenn er sich auch klar war, daß leider bei der Häufigkeit solcher Veranstaltungen sein Ersuchen vielfachen Ablehnungen begegnen werde. Für die Kenntnis, wohin die Originale des Meisters verkauft wurden, konnte die erfreuliche, hier zum erstenmal mitgeteilte Tatsache trefflich genutzt werden, daß ein genauer Oeuvrekatalog Spitzwegs auf Grund der eigenen Aufzeichnungen des Meisters von einem Neffen ausgearbeitet worden ist, der an 500 Nummern umfaßt. Dieser Katalog wird die neuerdings häufiger auftretenden Fälschungen wirksam zurückweisen.

Es besteht die Absicht, im Anschluß an die Spitzweg-Ausstellung eine größere Monographie über den Meister und sein Werk erscheinen zu lassen. Damit wird einer Ehrenpflicht genügt, die München bisher seinem liebenswürdigsten Meister versagte.

Uhde-Bernays.

8

STUTTGART

Wichtige Neuerwerbungen des Jahres 1907. *I. Gemäldesammlung:* Burgkmair, Christus am Ölberg, Geißelung Christi. Regensburger Schule, Martyrium des Apostels Jakobus. Der Künstler des aus dem Magazin wieder eingereihten „Zacharias im Tempel“ ist nicht, wie Lange (Katalog S. 57) und Suida (Monatshefte für Kunstwissenschaft I., S. 61) annehmen, Schüchlin, sondern der Hallische Meister des in der Staatssammlung befindlichen Riedener Altärchens. Faure, Arena Goldoni, Porta Romana, Blumenstück. L. v. Hofmann, Badende Frauen. Breyer, Interieur. Feuerbach, Weibliches Bildnis. Uhde, Bauernkinder.

II. Staatssammlung vaterländischer Altertümer. Sammlung alexandrinischer Funde, von Geh. Rat Dr. Sieglin geschenkt, die bedeutendste Sammlung dieser Art in Europa. Grabmonumente vom römischen Friedhof in Kannstatt. Minervarelief vom Weißenhof bei Stuttgart. S. Veit, Statuette fränkisch. Johannes und Maria, Holzstatuen aus Ingerkingen. S. Ottilia aus Altshausen. Chorstuhlwangen (16. Jhdt.) aus Beutelsbach. Bronzenes Vortragekreuz, schwäbisch, 13. Jhdt. Altarflügel aus Beuren mit Heiligenfiguren, um 1450. Guibal (?), Abendmahl, 1781. Scheibe aus dem Hirsauer Kreuzgang, um 1500. Vier Schweizerscheiben, 16. Jhdt. Konrad Schott, Orgelgehäuse aus der Kirche in Freudenstadt, Anfang 17. Jhdt. Wertvolle Stücke Ludwigsburger Porzellans aus der Sammlung Kaulla.

III. Landesgewerbemuseum. Italienische Majoliken. Leihgabe aus dem Besitze des Königs. Schrank von 1678. Italien. Faltenstuhl, 17. Jhdt. Italien. Barockkassette, Anf. 18. Jhdt. Zwei Edelzinnschalen von François Briot aus Mömpelgard. Zinnhumpen der Nürnberger Bäckerzunft 1607. Pariser Golddose Louis XVI. Renaissancekokosnußbecher. Frühnymphenburger Schüssel.

Landesinventarisation. Ende 1907 erschien der erste Halbband der Kunstdenkmale des Jagstkreises, umfassend die Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen, Gaildorf, Gerabronn, Gmünd und Hall, verfaßt von Landeskonservater Prof. Dr. Gradmann. Nach bayerischem Vorgang werden die Kunstdenkmäler von nun an nach Oberämtern veröffentlicht. Es erscheinen in Kürze Oberamt Heidenheim vom Jagst- und Oberamt Biberach vom Donaukreis.

Denkmalpflege. Unter Aufsicht des Konservatoriums wurden hergestellt die Kirche in Wiesensteig, die Burg Herrenzimmern, die Wandmalereien in den Kirchen von Altmendingen und Neuffen und den Kapellen in Crailsheim und Plochingen, die Bildwerke in S. Michael in Hall und in Denkendorf, die Altäre in Deizisau, Ellhofen, Langenau und Stöcklenburg, freigelegt die Wandmalereien in Großbettlingen und Entringen. Gegenwärtig gräbt man das römische Lager in Cannstatt aus. Die Denkmalpflege ist indes in Württemberg dadurch sehr erschwert, daß es kein Gesetz gibt, das die Beseitigung bez. den Abbruch und die Veränderung wichtiger Kunstdenkmäler zu verhindern vermag. Die Gefahr, die der Kapelle in Herbrechtingen und dem Tore in Schechingen drohte, scheint fürs erste abgewendet. Das gleiche gilt für das Schloß Hürbel, einen prächtigen Bau des 17. und 18. Jahrhunderts, der in Gefahr stand, durch einen großen Giebelaufbau verunstaltet zu wer-

den. Die letzten Ereignisse haben indes das Gute zur Folge gehabt, daß ein Zweigverein des Bundes Heimatschutz alsbald gegründet wird.

Neue Kunst. Die bedeutendste Schöpfung des vergangenen Jahres sind Theodor Fischers Pfullinger Hallen, ein Fest- und ein Turnsaal, in der einfachen Form des lateinischen Kreuzes angeordnet. Der Festsaal wurde unter Leitung Fischers und Hölzels von Brühlmann, von Hugo, Molliet und Nitschke durch ganz flächenhaft gehaltene Fresken geschmückt. Ein zweites Verdienst Fischers ist die Lösung der Bauplatzfrage für das Hoftheater, leider nicht seinem Entwurfe entsprechend angenommen. (Über beide Werke vgl. den Aufsatz des Verf. in der Münchener Allg. Zeitung vom 5. März 1908.)

Der Stuttgarter Kunstverein brachte im ersten Vierteljahr 1908 vorzügliche Sonderausstellungen von Vogeler, Schickhardt, v. Hugo, Schmoll v. Eisenwerth, Weise und Trübner.

Vorträge. Hier sind besonders die drei vortrefflichen Vorträge Gradmanns über Denkmalpflege und Weizsäckers über altschwäbische Kunst, beide im Goethebund zu nennen.

Julius Baum.

8

FLORENZ

Seit einiger Zeit wird in Florenz ein großartiges und weitausschauendes Projekt für eine durchgreifende Neuordnung der gesamten Museumsverhältnisse diskutiert. Corrado Ricci, der zielbewußte Organisator großen Stils, der jetzt an der Spitze der italienischen Kunstverwaltung steht und der Bürgermeister von Florenz, Avv. Francesco Sangiorgi, haben jenes Projekt auf die Tagesordnung gestellt.

In absehbarer Zeit werden aus dem Vasarischen Bau der Uffizien die Biblioteca Nazionale und die Post zu einem anderen Sitze wandern. Alsdann würde noch das Archivio di Stato, mit seinem riesenhaften Bestande im Gebäude der Uffizien bleiben. Die Furcht vor den Gefahren eines Brandes, wie derjenige der Bibliothek von Turin, ließ in Corrado Ricci den lebhaften Wunsch entstehen auch dem Archiv eine andere Heimstätte zu suchen. Aus dem Gebäude wäre alsdann alles entfernt, was einer besonderen Feuersgefahr ausgesetzt ist; um auch eine von den an die Uffizien anstoßenden Gebäuden drohende Gefahr auszuschließen, kam man schließlich zu dem Streben, diese Gebäude, übrigens meist bescheidene und oft verwahrloste Baulichkeiten, niederzulegen und an ihrer Stelle Gartenanlagen zu schaffen. Nach Ausführnng dieser Pläne würden die Uffizien sich also als ein riesenhaftes, freistehendes von Gärten umgebenes Bauwerk darstellen, welches weiträumige Gelegenheit mit gutem Lichte zu allem nur denkbaren Museumszwecken enthielte, und zwar in allen Geschossen, auch im Erdgeschoß. Die Loggia dei Lanzi würde die monumentale Eingangshalle dieses „Palastes der Künste", dieses „Museums der Museen" bilden.

Was soll nun dieser gewaltige Baukomplex beherbergen? Zunächst alle Behörden, welchen die Bewahrung und Verwaltung des alten Kunstbestandes obliegt, also die Museums-Direktion, das Ausfuhramt, das Bezirksamt zur Erhaltung der Monumente usw. Dann aber soll der reiche Raum den Besitz anderer bisher bestehender Museen aufnehmen. Es ist kein Zweifel, daß die Gemälde des Museums der Akademie schlecht untergebracht sind, und daß ihre Abtrennung von der Uffizien-Sammlung keine innere Berechtigung hat. Diese sollen also in erster Linie dem Museum der Uffizien einverleibt werden. Die Gobelins, welche jetzt im Dachgeschoß des Museo Archeologico aufbewahrt werden, sollen die Wände der langen Uffizien-Korridore schmücken und die jetzt dort aufgehängten Bilder in die inneren Räume verdrängen.

Diese beiden Punkte des Reorganisations-Programms sind zweifellos sehr glückliche Gedanken und ihre Ausführung wird sicherlich von der ganzen Welt mit Dankbarkeit begrüßt werden. Nicht so ohne weiteres einleuchtend sind dagegen die übrigen Absichten. Der Besitz der Uffizien an statuarischen Werken soll aus ihnen entfernt werden und mit dem des Bargello vereint ein Plastiken-Museum bilden; das Bargello soll zu einem Kunstgewerbe-Museum umgewandelt werden (ein solches besteht in Italien bisher nicht); außerdem soll ein Gypsabguss-Museum geschaffen werden, das namentlich auch Werke lebender Künstler aufnehmen soll. Das Plastiken-Museum soll bestimmt, das Gyps-Museum eventuell im Uffizien-Gebäude untergebracht werden. Das Archäologiche Museum soll auch seinen alten Sitz verlassen und in das Erdgeschoß und die erste Etage des linken Flügels des Uffizien einziehen.

Von dieser letzteren Idee her beginnen aber die Schwierigkeiten sich zu zeigen, und der hochverdiente Direktor des Archäologischen Museums Luigi A. Milani protestiert energisch gegen eine Verlegung des von ihm in jahrzehntelanger Arbeit wohlgeordneten Museums, namentlich auch aus dem Grunde, weil die Uffizien nicht den Gartenraum mit altem Baumbe-

stand ihm bieten werden, welcher im alten Sitz des Museums eine ästhetisch wirksame Aufstellung der etruskischen Gräber z. B. gestattete. Er verlangt vielmehr, daß die antiken Skulpturen der Uffizien, zum großen Teil aus dekorativen und künstlerisch nicht sehr hochstehenden Arbeiten bestehend, ebenfalls ins Archäologische Museum gebracht werden, wo ihre Aufstellung in freier Luft und doch an geschützter Stelle möglich ist. Auch für eine rekonstruktive Aufstellung der Niobiden sei im Museo Archeologico ein vorzüglich geeigneter Raum vorhanden. Zugunsten der Milanischen Vorschläge scheint mir auch zu sprechen, daß eine Zusammenlegung von antiken und Renaissance-Skulpturen in ein Museum kein erwünschter Zustand ist. Bei allem Nachstreben der Renaissance zu antiken Form-Idealen ist der Gegensatz zwischen den Schöpfungen beider Epochen doch ein zu großer, als daß eine Vereinigung ein harmonisches Ganzes schaffen könnte.

Ein Kunstgewerbe-Museum ist allerdings eine außerordentlich dringende Notwendigkeit für Italien. Die alte Mißachtung der vergangegen Generation italienischer Kunstfreunde, welche ein Museum durch Erzeugnisse des Gewerbes entwürdigt zu sehen glaubte, hat Italien verhindert, rechtzeitig zu sammeln, was jetzt der Stolz vieler ausländischer Museen ist: die Erzeugnisse des italienischen Kunstgewerbes der Renaissance. Gegenwärtig ist der Kampf um sie ein so heißer, daß erstklassige Möbel und Rahmen Preise erzielen, welche sich denen der Bilder großer Meister nähern und sie werden weiter steigen, weil überhaupt nur noch sehr weniges vorhanden ist. Wenn ein Kunstgewerbe-Museum in Florenz ins Leben gerufen werden soll, so wird man sich beeilen müssen, für seinen Inhalt zu sorgen; allerdings bildet der jetzige Bestand des Bargello einen immerhin recht ansehnlichen Grundstock.

Die Florentiner Gemeindeverwaltung, Hüterin eines großartigen, künstlerischen Erbes hat vor einiger Zeit eine Kommission, in der übrigens auch das Ausland durch Robert Davidsohn und Bernhard Berenson vertreten ist, als Beirat für künstlerische Angelegenheiten eingesetzt. Eine der ersten Fragen, mit welcher diese Kommission sich zu beschäftigen hat, ist die einer Öffnung der Bogen von Or San Michele. Gegenwärtig führen zwei große Portale von der Seite des Gebäudes der Orte della Lana ins Innere des Oratoriums, aber einst, wenn auch nur eine kurze Zeit lang, war das Obergeschoß von allen Seiten offen, bildete eine Loggia, welche als Kornmarkt diente und gleichzeitig der Verehrung der Jungfrau eine Stätte bot.

Dieser Zustand blieb aber nur seit der Zeit des Baubeginnes im Jahre 1339 bis etwa zum Jahre 1380 bestehen. Die weiten offenen Bogen hatte man zum Teil schon seit 1366 durch Einbau der zierlichen dreibogigen von Balustraden getragenen Schmuckordnung, von welcher nur der Mittelbogen als Zugang bis zur Erde offen blieb, ihres ursprünglichen Charakters entkleidet. Nach ihrer Vollendung muß der Eindruck des Gebäudes von einer äußerst liebenswürdigen Heiterkeit gewesen sein. Kaum aber waren alle Bogen in dieser Weise umgestaltet, als man sie auch schon völlig durch eine dünne Ziegelvermauerung schloß und nur die Lünetten als Lichtquelle offen ließ. Das was im Jahre 1380 geschehen war, hat nun jahrhundertelang keinerlei Kritik erlitten. Seit einigen Jahrzehnten aber wird die Frage immer wieder diskutiert, ob nicht die dünnen Ziegelmauern zwischen den feinen Torfenster-Pfosten entfernt werden sollen. Sie machen zweifellos einen zufälligen mit der baulichen Idee des ganzen unzusammenhängenden Eindruck.

Öffnete man aber die Arkaden so würde man in die Lage kommen einen von zwei Seiten offenen Raum auf einer dritten Seite durch Türen zu schließen, was natürlich eine Ungeheuerlichkeit wäre. Diese Portale aber zu entfernen, welche in den ersten Jahren des Quattrocento Niccolò di Piero schuf, das wird niemand im Ernst verlangen wollen.

Möchte die Frage, wie sie bisher angeschaut wurde, im Grunde keine Frage sein, so wird doch von einem anderen Gesichtspunkt aus, das Problem eine andere Gestalt erhalten. Der jetzige Zustand schafft im Innern der Kirche eine Dunkelheit, die namentlich das kostbare Marmortabernakel Orcagnas dem Genießen des Beschauers verschließt. Licht zu erhalten ist eine Notwendigkeit, das wird bei der Angelegenheit die Hauptsache bleiben müssen. Nach Erwägung aller bisher besprochenen Umstände und nach Prüfung des architektonischen Bestandes des Baues möchte der Unterzeichnete nun folgenden Vorschlag der öffentlichen Diskussion unterbreiten; es sei dabei ausgesprochen, daß die Erinnerung an den starken Stimmungsreiz von Adolf Hildebrands Hubertustempel in München dem Unterzeichneten seinen Vorschlag suggeriert hat.

Man entferne die dünnen Ziegelmauern in den dreibögigen Arkaden der Seitenfassaden (nach der Via Calzajuoli hin muß der Bau geschlossen bleiben) und verschließe sie mit einem dünnstäbigen Gitter, belasse die Portale Niccolos di Piero und ersetze die Holztüren ebenfalls durch Gittertore. Es wird alsdann eine Innenwirkung von ähnlicher Art entstehen, wie sie jene Hildebrandsche Schöpfung fühlen

läßt: eine stille Abgeschlossenheit in freier Luft und mit freiem Licht. Es werden sich mannigfaltige Durchblicke ergeben, welche mit jedem Schritte wechseln werden, und von außen her wird das Tabernakel Orcagnas den Vorübergehenden durch seine Pracht erfreuen und anziehen. Es wird vermieden, daß die alte Kultstätte die Zuflucht der zweifelhaften Müßiggänger und des Marktgetriebes wird: Ein offener und doch abgeschlossener Raum, voll von stiller Stimmung inmitten der lärmenden Straße wird Or San Michele werden.

Zu den archäologischen Führungen, welche das preußische Kultusministerium bisher in Rom und Griechenland preußischen Oberlehrern hat zu Teil werden lassen, ist in diesem Jahre zum ersten Male eine Studienreise hinzugetreten, welche einer Anzahl Gymnasialdirektoren und Professoren das Gebiet der italienischen Renaissance näher führen sollte. Der größte Teil des vierwöchentlichen italienischen Aufenthaltes der Herren galt Florenz, außerdem wurden Pisa, Siena, S. Gimignano, Bologna, Ferrora, Padua besucht. Die Führung war Herrn Professor Schubring, Berlin übertragen worden. Man wird nicht irre gehen, wenn man in dieser Unternehmung eine Wirkung des eben ins Leben getretenen „Deutschen Vereins für Kunstgeschichte" erblickt. Es ist gewiß zu begrüßen, daß den Männern, denen die Erziehung der Jugend obliegt, die Kenntnis der italienischen Renaissance, die in ihren den heutigen Verhältnissen immerhin recht verwandten Kulturbedingungen auch für ein praktisches Anschauen von Kunstfragen ausgiebige Anregung bietet, in zweckmäßiger Weise vermittelt wird. Es wird nicht ausbleiben, daß etwas von diesen Anregungen in der jungen Generation Frucht treiben wird, namentlich wenn der diesjährige Versuch eine gutgeregelte Fortsetzung erfährt. Doch möchte man es durchaus nicht wünschbar finden, daß diese Lehrer-Führungen die Vorbereitungen zu einer Einführung des Unterrichts in der neueren Kunstgeschichte für Gymnasien sein sollten. Bei der Gründungs-Sitzung des „Deutschen Vereins für Kunstgeschichte" kamen solche Tendenzen zur Sprache. Abgesehen davon, daß der Lehrstoff der Gymnasien schon heute die äußersten Grenzen der Wissensmenge berührt, setzt dasjenige, was die neuere Kunstgeschichte uns bietet, so sehr individuelle Veranlagung voraus, daß ein schulmäßiges Lehrfach nur dann daraus werden kann, wenn auf alles feinere Hineinleben von Lehrern und Schülern in die Kunsterscheinungen von vornherein verzichtet wird. Außerdem dürfen wir uns nicht verhehlen, daß das schulmäßige Beschäftigen mit Dingen, die sich an die Sinne, an die Phantasie, an den Genuß, an das Empfinden wenden, die jungen Menschen eher vom gewollten Hineindringen fernhalten als sie ihm nähern werden. Die Schule kann sich nur an den Verstand halten, und Kunstsnobismus haben wir eigentlich genug.

Das Französische Institut in Florenz, dessen Gründung wir schon erwähnten (Heft 1 2), ist am 27. April unter Teilnahme des französischen Botschafters in offizieller Weise eröffnet wurden. Von Seiten der offiziellen Welt wie in der Florentiner Gesellschaft wurde dem Institut die große Sympatbie durch eine Reihe von Veranstaltungen bewiesen, welche das Italien von heute Frankreich entgegenbringt. An der Spitze des neuen Instituts steht Prof. Julien Luchaire, der den Lehrstuhl für italienische Literatur an der Universität Grenoble inne hat. Von den deutschen gelehrten Instituten unterscheidet es sich durch die enge Fühlung, die es mit der Mutter-Universität Grenoble behalten wird, und überhaupt durch seinen eher der Lehrtätigkeit zugewandten Charakter.

Zu Ehren des französischen Instituts hat der Direktor der Biblioteca Laurenziana Comm. Biagi eine Ausstellung von französischen Codices veranstaltet.

Die Uffizien haben ihren Bestand an oberitalienischen Gemälden durch Erwerbung zweier beiderseitig bemalter Tafeln, welche die Signatur des Giovan Francesco Caroto tragen und aus dem Besitz des Marchese Cavalli stammen, bemerkenswert bereichert. Ursprünglich verschlossen die beiden Tafeln wahrscheinlich als Türen eine plastische Darstellung der Geburt Christi. Sobald die Bilder der Öffentlichkeit zugänglich sind, werden wir auf sie noch einmal zurückkommen.

In der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts vom 30. April brachte Herr Dr. Baum Mitteilungen zur Geschichte der Medici-Grabmäler Michelangelos. In erster Linie gab er Bedenken gegen die von dem Unterzeichneten in der Sitzung des Instituts vom 15. Mai 1907 (siehe Kunst-Chronik XIX, S. 62) dargelegten Feststellungen Ausdruck. Als Resultat ist zusammenzufassen, daß nach der Ansicht von Dr. Baum die Figuren des „Tags" und der „Nacht" möglicherweise doch bereits für eine schräge Aufstellung konzipiert gewesen seien. Der Unterzeichnete hielt den neues Material nicht beibringenden Mitteilungen gegenüber daran fest, daß die Untersuchung der Figuren selber, die er wiederholt und auch oft im Verein mit Bildhauern vorgenommen habe, aufs Unzweifelhafteste ergebe, daß „Tag" und „Nacht" für eine horizontale Aufstellung gearbeitet sind und erst

später nach Fertigstellung der für die jetzige Sarkophagform komponierten Gestalten von „Crepuscolo" und „Aurora" durch Auskurvung ihrer Standflächen (wobei beim „Tag" sogar etwas vom Körper fortgenommen werden mußte) für die jetzige Aufstellung adaptiert worden sind. Gegenüber solchen tatsächlichen Konstatierungen können ästhetische Bedenken nicht ins Gewicht fallen. — Des weiteren bemerkte Herr Dr. Baum, daß die Stelle bei Doni (Marmi III, S. 21) wonach Michelangelo den linken Arm der „Nacht" ursprünglich anders gegeben, ihn dann aber weggehauen und in der jetzigen Haltung neu ausgeführt hätte, durch die Prüfung der Figur selber als nicht ernst zu nehmen erwiesen sei. Als zusammengehörig mit der bekannten zweifellos echten Zeichnung Michelangelos zur Madonna der Medici-Kapelle (Wien), legte Herr Dr. Baum ein Blatt (Louvre) vor, welches zwei Madonnenskizzen enthalte. Dies Blatt werde von Berenson als eigenhändig angesehen, während der Vortragende es nicht dem Meister selber geben zu können glaubt.

Fräulein Dr. Schlottmüller sprach von dem sog. Pellegrini-Meister und anderen anonymen Tonbildern aus der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Anzahl von Terrakotta-Madonnen in London und Berlin aus der Sammlung Gigli-Campana, welche zumeist in Toscano zusammengebracht worden ist, galten einst als Werke Quercias wegen allgemeiner Verwandtschaften, wurden dann dem Meister der umfangreichen Terrakottadekorationen der Pellegrini-Kapella in St. Anastasia in Verona zugeschrieben, zusammen mit dem Altar im Dom von Modena und dem Grabmal Royzelli in S. Francesco in Arezzo. Diesen sog. Pellegrini-Meister hielt man für einen Toskaner, hat ihn sogar ungerechtfertigter Weise mit Rosso Fiorentino identifiziert. Frl. Dr. Schlottmüller unterscheidet nun innerhalb dieser ganzen Zusammenstellung mehrere Meister toskanischer und oberitalienischer Herkunft. Dem Meister der Pellegrini-Kapelle, der als Oberitaliener anzusehen ist, gehört nur der kleinste Teil der fraglichen Werke. Fortgeschrittener erscheint der Meister des Altars von Modena, der Oberitalienisches und Toskanisches in seiner Kunst vereinigt; ihm dürfte das Grabmal in Arezzo und zwei Madonnen-Altäre in London angehören. Unter den nach Toskana gehörigen Werken sind mehrere Gruppen zu unterscheiden, von denen die eine sich der ornamentalen Florentiner Steinplastik um 1400 anschließt, während die andere durch gelöstere und zierlichere Formenbehandlung einen spezifischen Tonbildner-Charakter hat. Die Feststellung der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten ist dadurch erschwert, daß viele dieser halbfigurigen Madonnenreliefs in mehreren im Detail nicht miteinander übereinstimmenden Exemplaren erhalten sind.

Herr Dr. Geisenheimer legte fünf Zeichnungen aus Budapest vor. Zwei von ihnen sind Kopien nach den Dekorationsbildern des Giovanmaria Buttari und des Stefano Pieri, welche der für die Exequien Michelangelos von den Florentiner Künstlern gemalten den Meister als Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter feiernden Serie angehören. Wir kennen die Kompositionen aus den Beschreibungen der Vasari, bisher waren aber keine Reproduktionen der verloren gegangenen Gelegenheitsarbeiten bekannt. Drei weitere interessante Blätter sind Entwürfe zu den 1597 von Bernardino Poccetti an der Wand des ehemaligen Refektoriums von S. Spirito gemalten drei heiligen Gastmählern. Der heutige Zustand dieser Fresken ist sehr schlecht; nur das Emausfresko ist leidlich erhalten.

A. Gottschewski.

PARIS

Dem französischen Volke ist der Trieb zur Kunst eingeboren. Leidenschaftliche Liebe und feinfühliges Verständnis für das Schöne helfen überreichlich über die Mängel einer äußerlich nicht gerade glänzenden Organisation des Kunstunterrichts hinweg. Neben den großen Unterrichtsanstalten in Paris, der Ecole des Beaux Arts in erster Linie, führten die Kunstakademien in der Provinz ein nicht gerade glänzendes Dasein und auch in Paris begibt sich nur ein verhältnismäßig geringer Teil des künstlerischen jungen Nachwuchses in die Zucht der etwas pedantischen alten Dame in der rue Bonaparte, die neben Franzosen von jeher auch den Ausländern gastfrei ihr Haus geöffnet hat. Besonders groß ist das Kontingent der Nordamerikaner an der Ecole des Beaux-Arts und so überrascht es nicht, daß eine Anzahl nordamerikanischer Architekten sich verpflichtet gefühlt haben, der alten Lehrerin ihre Dankbarkeit durch eine Stiftung von 500000 Franken zu beweisen, deren Ertrag ausschließlich jungen französischen Künstlern zugute kommen soll.

Wenn so die Kunstschule der Hauptstadt einen Beweis von Sympathie aus dem Auslande erhalten hat, so hat sich zu gleicher Zeit das Interesse den Kunstschulen in der Provinz zugewandt. So hat ein Fräulein de Boisseux aus Nolay (Côte d'or) der Stadt Grenoble die Summe von fast zwei Millionen Franken vermacht um dort eine Kunstakademie zu errichten. Man

fragt sich, ob die Vermehrung solcher Schulen großen Segen bringen wird, und ob es nicht besser wäre, wenn einmal größere Summen verwandt würden um die französischen Provinzmuseen etwas besser zu verwalten. Der junge französische Künstler wird, wie die Verhältnisse einmal liegen, immer nach Paris streben, es ist das der große Zug und zugleich der Fluch des französischen Kunstlebens, und Bildungsanstalten für Zeichenlehrer gibt es ohnehin schon genug. Doch welche Fülle von künstlerischen Anregungen könnten die Provinzmuseen bieten, wenn sie besser verwaltet würden. Jede neue Ferienreise enthüllt neue Schätze und neue Sorglosigkeit in ihrer Verwaltung: vielfach sind die Bilder in alten, ungeeigneten, oft den Bildern gefährlichen Lokalen zusammengepfercht, wahllos hängen die wertvollsten Stücke neben schlimmstem Kitsch: was für ein Museum wäre zum Beispiel aus den Schätzen des Museums in Avignon zu machen, das herrliche primitive Bilder und eines der schönsten Werke von David, den Tod des jungen Bara, birgt! Aber so hängt alles wirr aufeinander, an den bescheidensten wissenschaftlichen Hilfsmitteln fehlt es: mit taraskonesischer Beredsamkeit und Tränen im Auge versichert der Concierge, daß der Katalog seit Jahren vergriffen ist. In dem ausgegezeichnet verwalteten und gut geordneten Museum von Dijon stammt der ausführliche Katalog vom Jahre 1883, niemand ist auf den Einfall gekommen, daß man durch Einheftung einiger Nachtragsblätter dem Kunstfreund den größten Gefallen erwiesen hätte. Kaum eine Sammlung kümmert sich darum, systematische streng wissenschaftliche Kataloge ausarbeiten oder systematisch photographieren zu lassen. Überall fehlt es an Geld und an Initiative. So viel in der letzten Zeit auf diesem Gebiet auch getan wurde, ebensoviel bleibt, besonders was die Inventarierung der Kunstschätze anbetrifft, noch zu tun, es wäre wünschenswert wenn die Opferwilligkeit der Kunstfreunde sich diesem Gebiete etwas zuwenden würde. Schade um die zwei Millionen für die Kunstschule in Grenoble!

Anders ist es, wenn die Gründung einer Unterrichtsanstalt eine schon vorhandene, äußerst rührige Kunsttätigkeit noch unterstützen soll, wie dies bei einem Projekt der Gründung einer Kunstgewerbeschule in Nancy der Fall ist. Man mag über den Stil der Majorelle, der Gallet usw. denken wie man will, es läßt sich nicht leugnen, daß Nancy die einzige Stadt Frankreichs ist, in der auf kunstgewerblichem Gebiet wirklich reges und intensives Leben herrscht; so ist der Plan zur Gründung einer Kunstgewerbeschule in Nancy, der kürzlich der französischen Kammer vorgelegt wurde als überaus richtig und nützlich zu bezeichnen.

Die Universität Grenoble hat eine neue Unterrichtsanstalt geschaffen: ein Institut français in Florenz, das allen Gelehrten und Freunden der Wissenschaft die Mittel zum Studium und zur Vertiefung des Beobachteten gewähren soll, wie ja auch u. a. Deutschland ähnliche Einrichtungen in Florenz und Rom besitzt. Es ist erfreulich, daß es gerade eine Provinzialuniversität war, die diese dankenswerte Initiative ergriffen hat.

Die französischen Museen haben in dem vergangenen Monat nur geringe Bereicherungen erfahren. Der bereits erwähnte vom Louvre erworbene Dornauszieher ist eine sehr feine Bronze, ein Werk der paduanischen Schule um 1450. Die Sammlung der griechischen Antiquitäten hat durch die jetzt vollendete Neuaufstellung gewonnen, zweifelhafte Stücke wurden entfernt und zwei Schränke mit kleinen Marmorwerken besser als bisher zur Geltung gebracht. Die ostasiatischen Sammlungen erhielten als Geschenk eine Anzahl Gräberfunde aus Hônan: eine Anzahl Gipsskulpturen und Vasen, die von dem Professor Chavannes auf einer chinesischen Studienreise erworben wurden. Das Museum in Dijon hat dieser Tage die Säle, welche die Sammlung Grangier enthalten, eröffnet, die eine Anzahl wertvoller kunstgewerblicher Arbeiten und interessanter Bilder, aber auch manches zweifelhafte Stück enthält. Sehr erfreulich ist die Energie mit der das Museum von Marseille seine schöne Sammlung von Werken Pugets zu vermehren sucht. Nachdem schon im Jahre 1899 der Sammler Emile Ricard eine wichtige Sammlung von Werken des großen südfranzösischen Bildhauers geschenkt hatte, hat der Magistrat von Genua vor kurzem gestattet Gipsabgüsse von den wichtigen Werken Pugets zu machen, die sich in Genua befinden und dort in den Jahren 1661—1667 entstanden waren: es sind dies der großzügige Sebastian und die verzückte Gestalt des hl. Ambrosius in der Carignan-Kirche, die Empfängnis Mariä im Albergo de' poveri und die Jungfrau Maria aus dem Oratorium San Philippo de' Neri. Es ist das Verdienst des Konservators Auguier, in diesem Saal der Puget eine für Marseille ebenso charakteristische und anziehende Sammlung, auszubauen, wie wir in Dijon immer wieder durch die Prud'hons und Rude, in St. Quentin durch die Latours angezogen werden. Durch die Trennung von Kirche und Staat sind viele kostbare Kunstwerke in alle Winde zerstreut worden, nur weniges ist für den Staat gerettet worden: so hat kürzlich der Staat einen mit Tapisserien

von Beauvais geschmückten Salon (zwei Bergèren, 12 Sessel und zwei Stellschirme) zurückgenommen, die der König gegen 1723 dem bischöflichen Palais von Beauvais geschenkt hatte. Sie sind gegen 1720 entstanden und stellen Fabelszenen nach Oudry dar. Ihr Wert wurde s. Zt. auf ca. 8000 Franken geschätzt, heute sind dem Staate von einem Antiquar 400000 Franken geboten worden, doch man zieht vor die Salons des Senates mit diesen kostbaren Möbeln zu schmücken.

Aus Versailles ist allerlei erfreuliches zu melden: Der Konservator de Nolhac hat eine Serie von dreizehn prachtvollen Tapisserien aus der Manufaktur der Gobelins wie der für Versailles aus den Depots des Garde-meuble zurückerworben. Diese Wandteppiche stellen die Geschichte Ludwigs des XIV dar und waren ursprünglich für Versailles bestimmt gewesen. Jetzt sind sie wieder in den Wohnräumen der Königin und in den Salons der Minerva und des Apollo aufgehängt. — Schon seit langer Zeit war ein lebhaftes Bedürfnis nach einer „Gesellschaft der Freunde von Versailles" vorhanden, die den Konservator des Museums in seinen Ankäufen unterstützen und zugleich die Erhaltung der Baudenkmäler und Gärten überwachen kann. Diese letztere delikate Aufgabe untersteht leider nicht dem Konservator de Nolhac sondern den Architekten des Schlosses, die schon mancherlei verrestauriert haben. Die Namen der führenden Mitglieder der neuen Gesellschaft (u. a. Henry Marcel, Raymond Koechlin, André Pératé, Pierre de Nolhac, Alexis Rouart) sind eine Gewähr dafür, daß sie verständnisvoll ihres Amtes walten wird. Eine Gruppe von Mitgliedern der Vereinigung hat dem Museum bereits ein sehr interessantes Werk des künstlerisch und kulturhistorisch so interessanten Malers Eugène Lami überwiesen, das den Empfang der Königin Victoria von England durch Louis Philippe in Tréport darstellt.

Überall nehmen die Attentate des modernen Utilitarismus gegen alte Baudenkmale und künstlerische Stadtbilder überhand. Noch unter dem zweiten Kaiserreich waren sich die führenden Architekten ihrer Pflicht bewußt, an Stelle des der Notwendigkeit zum Opfer gefallenen Alten etwas künstlerisch groß gedachtes zu setzen. So entstanden die großen, monumental gehaltenen Straßenzüge um Garniers Oper, deren einheitlicher Charakter durch strenge, auch heute noch gültige Gesetze gewahrt werden sollte. Heute erheben sich in der rue de Rivoli, in den Champs Elysées, und auf dem Boulevard des Capucines die geschmacklosen den Häuserblock überragenden Steinmassen amerikanischer Hotels und Versicherungsgebäude, für die die meist ungesetzliche Bauerlaubnis mit mehr oder weniger unlauteren Mitteln erlangt wurde, endlich beginnt man sich im Pariser Gemeinderat der Gemeingefährlichkeit dieses nutzlosen Vandalismus bewußt zu werden und man will versuchen, wenigstens die offenbaren Ungesetzlichkeiten zu verhüten, wie die Zerstörung des einheitlichen Garnierschen Planes für die Umgebung der Oper. Die „Kommission für das alte Paris" im Pariser Gemeinderat hat ebenfalls Einspruch erhoben gegen das allzu umstürzlerische Umbauobjekt des alten Hôtel Colbert, der alten Medizinschule, in der rue de la Bûcherie, in der die Associations des Etudiants untergebracht werden sollte. — Wir haben bereits von den verschiedenen Protesten gesprochen, die sich gegen die kommerzielle Ausbeutung der Wunderinsel des Mont-Saint Michel erhoben haben. Es ist jetzt eine Bewegung im Gange die erstrebt, den ganzen Mont als „monument historique" zu schützen, damit der widerlichen Bausucht der Hoteliers Poulard und Genossen endlich Einhalt geboten werden kann. Ähnliche Roheiten werden aus dem alten, berühmten Städtchen Baux in der Provence gemeldet, wo gewissenlose Bauunternehmer sich nicht gescheut haben, die staatlich geschützten Baudenkmale als Steinbrüche zu benutzen. In Avignon ist der alte Palast der Päpste nun endlich von seiner Funktion als Kaserne entbunden, nachdem Pitou und Dumanet jahrelang die alten Steine dieses mächtigen Baus mit ihren Witzen beschmiert und intelligente Amateure aus den Fresken Simone Martinis und Matteos di Giovanetto die schönsten Köpfe dieser edlen Gestalten herausgeschnitten haben, die den von Norden Kommenden zuerst die hehre Majestät südlicher Kunst predigen. Auch in Villeneuve bei Avignon, dessen Hospiz die herrlichsten Werke der provenzalischen primitiven Kunst birgt, hat der Staat in dem phantastischen Wirrsaal der Kartause eine Kapelle mit italienischen trecentistischen Fresken erworben. Es ist erfreulich zu sehen, wie da gerettet wird was noch zu retten ist. In Dijon restauriert man im Palast der Stände von Burgund den schönen, zwischen 1776 und 1780 nach den Plänen von Dumorey und Gauthez errichteten Festsaal, der zu einem der Prunkstücke des XVIII. Jahrhunderts gehört.

An archäologischen Entdeckungen wird die Auffindung eines großen byzantinischen Mosaiks im Timgad (Algerien) gemeldet. Dasselbe stellt eine Venus Anadyomene dar, die von einem Tritonen und einer Nereïde geleitet

wird. Das vortrefflich erhaltene Kunstwerk mißt drei zu fünf Meter.

Von Ausstellungen ist nicht viel zu berichten. Sehr interessant wird eine zum Besten des Roten Kreuzes bei Georges Petit geplante Ausstellung von Pastellen des XVIII. Jahrhunderts werden, die eine wertvolle Ergänzung zu der Chardin und Fragonard-Ausstellung von 1907 werden wird. Die von der Société Nationale geplante Ausstellung von Porträts der Zeit um 1848, die in dem reizenden Schlößchen Bagatelle stattfinden wird, wird einen besonderen Reiz dadurch erhalten, daß die Herzöge von Orléans und Chartres die in ihrem Besitze befindlichen Familienporträts zur Verfügung gestellt haben. Von Ausstellungen moderner Kunst erwähnen wir kurz: Landschaften und Idyllen von J. Flandrin bei Druet, Blumenstücke und Stilleben von Monet, Renoir, Sisley, Cézanne u. a. m. bei Durand-Ruel, Pissarro bei Bernheim, der Neoimpressionist Theo von Rysselberghe ebenda, die Degasschülerin Mary Cassatt bei Vollard, die Gruppe „Onze", darunter einige „prix de Rome"; bei Chaine und Simonson bei Georges Petit der jährliche Salon der pastellistes und die diskrete Kunst Duhems. Im Musee des arts décoratifs endlich eine sehr interessante, Ausstellung, die der Kunst des Theaters gewidmet ist. Über die großen Salons, die seit kurzem geöffnet sind, werden wir im nächsten Briefe berichten.

Rudolf Adelbert Meyer.

BELGIEN

Die neubegründete, unter dem Präsidium des Ministers Beernaerts stehende Gesellschaft der Freunde der Königlichen Museen hat ein für die Geschichte der belgischen Skulptur wichtiges Werk erworben und dem im Palais du Cinquantenaire befindlichen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer überwiesen: es handelt sich um ein Flachrelief das im Jahre 1890 auf der Stelle des früheren Minoritenklosters in Tournai entdeckt wurde, es stellt die Beerdigung des Minoritenmönches Jehan Fiesnes dar, der im Jahre 1425 gestorben ist.

Aller Orten tauchen jetzt die Pläne auf, die vorhandenen Museen zu erweitern. Ein großes Projekt den Komplex von Museen, Bibilotheken und Archiven auf der Montagne de la Cour in Brüssel zu erweitern wird augenblicklich eifrig diskutiert, da eine Partei einen Teil der Sammlungen und Archive lieber in die Nähe des Palais du Cinquantenaire verlegt sehen möchte, wo jedenfalls eine größere Expansionsmöglichkeit gegeben ist, aber auch eine größere Entfernung vom Zentrum der Stadt lästig ins Gewicht fällt. Der Neubau eines Museums in Brügge ist jetzt definitiv gesichert, und auch in Gent trägt man sich mit dem Gedanken, ein Museum für ältere Kunst zu errichten.

Der Reigen der Ausstellungen moderner Kunst wurde durch die Jubiläumsausstellung der von Octave Maus geleiteten Libre Esthétique eröffnet, die in der Entwicklung der modernen belgischen Malerei eine so wichtige Rolle gespielt hat. In Brüssel hat der am 2. Mai eröffnete Frühjahrssalon der Société Royale des Beaux-Arts eine wichtige Retrospektive der Werke des Tiermalers Joseph Stevens gebracht. Der Salon de l'Art Contemporain in Antwerpen bringt Gesamtausstellungen des Werks von Fantin-Latour und Stobbaerts. Sehr interessant verspricht eine von der Kunstgewerbeschule in Lüttich organisierte Ausstellung des belgischen Kunstgewerbes zu werden, die am 9. Mai eröffnet wird. Im Cercle Artistique endlich hat eine Ausstellung der von einer tiefen mystischen Empfindung durchdrungenen Werke von Alfred Delaunois (Löwen) und von Porträts von Detilleux großen Beifall gefunden. *

LONDON

Soeben ist der Jahresbericht der National Gallery für 1907 veröffentlicht worden, der auch die National Gallery, British Art, (besser unter dem Namen „Tate Gallery" bekannt) umfaßt. Gemäß demselben wurden während des Berichtsjahres aus verschiedenen Fonds und Einnahmequellen 8 Bilder käuflich erworben, darunter die zwei bekannten Genueser Van Dyck-Porträts (Marchese Giovanni Cattaneo und Marchesa Cattaneo), die s. Z. auf seltsame Weise aus Italien verschwanden und, wie man hier schon fürchtete, fast zu diplomatischen Schritten seitens Italiens geführt hätten. Die zwei vorzüglichen Werke aus der Sammlung im Cattaneo-Palast in Genua, die Van Dyck kurz nach seiner Ankunft in Italien im Herbst 1621 gemalt hat, wurden für je £ 13500 von Messrs. Colnaghi erstanden, die selber £ 2000 zu dem Kauf beitrugen. Der Kaufpreis wird übrigens erst im laufenden Jahre voll abgetragen werden. Beide Bilder hängen nun in Saal XIII der National-Gallery und sind sehr günstig zu sehen. Außer diesen auf zwei Jahre verteilten 25000 £ wurden nur noch £ 561.17.0. für Bilderankäufe für beide Galerien verausgabt, in denen allerdings die Ankäufe aus dem „Chantrey Bequest" der Tate

Gallery nicht inbegriffen sind. Für die National Gallery wurden mit Hilfe der angeführten Summe erworben: Une Parade von Gabriel Jacques de Saint Aubin (1724—1780) aus der Baring Sammlung, in der das Bild unter dem Namen Gillot hing und das treffliche „Selbstporträt" von Joseph Ducreux (1735—1802) in der Tracht eines Abbé (um nur £ 50). Für die verhältnismäßig sehr kleine französische Sammlung der Gallery ist jeder Zuwachs doppelt willkommen. Und sodann noch Maria Magdalena, Schule von Antwerpen. — Für die Tate Gallery wurden angekauft: „Gordale Scar von James Ward (1769—1859), eine Skizze zu seiner großen Landschaft, die jetzt auch wie sein großes Tierstück in der gleichen Galerie hängt. Damit ist dieser bedeutendste verstorbene Tiermaler Englands nun endlich einigermaßen gebührend in der National Britischen Galerie vertreten; 33 Studienblätter des großen Bildhauers Alfred Stevens, darunter solche zu seinem Wellington-Monument im St. Paulsdom und zu dem berühmten Kamin in Dorchester House; endlich ein Bild des 1887 verstorbenen Frank H. Potter, ein Interieur „A Music Lesson". Von diesem manchmal die Feinheit des Belgiers A. Stevens erreichenden Meister war vor kurzem ein Bild in der Fair Women. Exhibition der International Society zu sehen gewesen. — An Bilder-Gaben empfing die National Gallery u. a. einige moderne Franzosen, ein Blumen- und ein Fruchtstück von Fantin Latour (aus den Jahren 1864 und 67) und einen Corot (aus dem Jahre 1871) „The Marsh of Arleux du Nord". Diese drei Werke hängen in Saal XVII neben einigen anderen modernen französischen Bildern, die der Galerie zum Lehen übergeben sind: 4 Corots, ein Diaz und ein Daubigny. Von anderen Gaben an die National Gallery seien erwähnt. Hendrick v. Steenwyck (1580—1648) „An Interior of a Gothic Church"; 3 Pieter Neeffs (1577—1657), alles Kircheninteureurs; Niederländische Schule, 16. Jahrh. „Ulricus Sirosenius, Herzog von Ostfriesland"; ein ähnliches Porträt des gleichen Herzogs in der Oldenburger Galerie wird von Bode dem Jacob Cornelissen zugeschrieben. Eine andere Version mit Dürers Monogramm und Datum 1520 befindet sich in des Herzogs von Rutland Sammlung; „The Water Lane" von Jan Siberechts (1627—1703); Jacob Ochtervelt: „Dame am Spinett"; Giovanni Francesco da Rimini „Madonna und Kind" mit Datum MC. C. C. C. VI., endlich Thomas Gainsborough „The Watering Place". Der Tate Gallery wurden als Geschenke überwiesen u. a.: „Woody Landscape von James Stark (1794—1859), einem der Kleinmeister der sogen. Norwich School; einige Stücke von Hercules B. Bra bazon (1821—1906); einige Studien und ein Porträt von der Hand des Bildhauers A. Stevens; ein Porträtkopf von A. Legros; einige Landschaftsstücke von James Charles (1851—1906); des alten Präraffaelitenbruders Holman Hunt „The Ship", eine Nachtszene auf Deck eines Dampfers, die einige Tennysonverse illustrieren soll („Es war klar, daß diese Gelegenheit Tennysons Verse zu illustrieren nicht länger aufgeschoben werden konnte. Daher machte der Künstler Zeichnungen und Nachtstudien, und als er in Syrien landete, malte er das Bild, während ihm die Szenerie noch frisch vor Augen stand", so läßt sich der Künstler selber darüber aus!); „A Pic-nic" von Sir David Wilkie, dem wohlbekannten schottischen Genremaler; und mehrere Studien von J. F. Lewis (1805—1876), der in Holman Hunts Spuren wandelte. — Außer den bereits erwähnten Franzosen wurden der National Gallery zur Ausstellung geliehen einige Jacob Maris, Mauve, I. Bosboom, Israels; ferner eine Kneipenszene von Adrian Brouwer; ein Porträt der Bona von Savoyen von Ambrogio de Predis und einiges andere. Zu den von Mr. Drucker geliehenen modernen Niederländern heißt es in dem Bericht: „Diese Werke, die als ständiges Lehen der Gallery versprochen sind, tragen wesentlich dazu bei, die sehr kleine Sammlung moderner Meister des Kontinents zu vermehren, die sich im Besitz der Gallery befinden. Sie bilden einen wertvollen Kern, zu dem, so hofft man, sich weitere Werke hinzufinden werden, sodaß allmählich eine adäquate Repräsentation der besten modernen Kunst des Kontinents in ihren verschiedenen Phasen ermöglicht werden dürfte, die dann für sich gesondert aufs beste in den bald zur Verfügung stehenden neuen Räumen gezeigt werden könnten." Dieser Paragraph ist sehr wichtig und zeigt, welche Wege der neue Direktor Sir Ch. Holroyd zu gehen gedenkt. Noch vor gar nicht langer Zeit hieß es, daß, selbst wenn ein Mäcen Werke moderner Kunst der Gallery anböte, es nicht möglich sein würde, dieselben anzunehmen, denn die National Gallery sei nur für alte, die Tate Gallery nur für Britische Kunst da. Dieser Beschränkung ist nun ein Ende gemacht, da die Gallery einen Zuwachs an Sälen erhält, der, wie es im gleichen Bericht heißt, im Bau rüstig fortschreitet. — Ein Bild Sir J. Reynolds, eine „Heilige Familie", das schon 30 Jahre lang aus den Sälen der Galerie verschwunden war, seines üblen Zustandes wegen, ist nun aufs sorgfältigste gereinigt und restauriert worden und hängt jetzt wieder in den Räumen der Englischen Schule der National Gallery als fast das einzige Bild, das ein sakrales Thema in diesen

Sälen behandelt. Überhaupt sind eine ganze Anzahl Bilder in beiden Galerien repariert resp. neu gefirnißt worden, darunter Raffaels „Madonna mit dem Turm"; eine Salvatore Rosa und ein verhältnismäßig so neues Stück wie Watts feinslibrige „Psyche" und Millais „Yeoman of the Guard". Von diesen mit größter Vorsicht ausgeführten Reparaturen sowie der Umhängung der zwei Galerien nach einem bestimmten, für Kunsthistoriker namentlich sich empfehlenden Plane (zusammenhängende Schulen in anstoßenden Räumen; innerhalb der Räume möglichst chronologische Folge und Bilder derselben Meister so nah beieinander, daß ein Vergleich ermöglicht wird) — wird jedermann mit Befriedigung und Dankbarkeit gegen die neue Direktion Kenntnis nehmen. — Im Berichtsjahre wurde der National Gallery eine bedeutende Erbschaft überwiesen, nicht weniger als ca. 110,000 Pfund, die in $2^1/_2$, 3 und $3^1/_2$% Papieren angelegt worden sind. Die Jahreszinsen dieses Kapitals sind zum Ankauf von Kunstwerken bestimmt. Der Testator ist der 1903 verstorbene Oberst John Temple West. Diese Gabe ist dem „Chantrey Bequest" fast gleich an Höhe. Aber von ihr erhofft man sich bessere Resultate als von dem letzteren, für dessen Gelder meist recht zweifelhafte dafür aber um so umfangreichere Gemälde heutiger Maler in die Tate Gallery wandern, um dort Hängeschmerzen böser Art zu verursachen. Mit dem Einkommen aus den zwei früheren Erbschaften, dem „Lewis Bequest" 10000 £ (1864) und dem Clarke Bequest (23,104 £, 1881) steht der National Gallery nun neben der Regierungsbeihilfe eine ganz stattliche Summe zum Bilderkaufen zur Verfügung; freilich ist das heutzutage ja auch nötiger denn je, will man überhaupt noch etwas erreichen. — Hier seien noch gleich einige Neuerwerbungen des laufenden Jahres für die National Gallery mit angeführt, nämlich: zwei französische Stücke, ein unvollendetes Porträt der Elisa, Großherzogin von Toskana und Schwester Napoleons, von I. L. David und ein kleines Porträt der Madame Malibran, das man Ingres zuschreibt. — Über zwei vor einiger Zeit hinzugekommene Werke des Mabuse, die im Van Eyck Saal aufgehängt sind, berichtet der Galerie-Direktor Holroyd selber in der letzten Nummer des Burlington Magazine ausführlich. Das eine, ein Porträt einer vornehmen jungen Dame war als „Jaqueline de Bourgogne" in der Goldenen Fließausstellung in Brügge im vergangenen Jahre zu sehen gewesen. Holroyd meint, daß dieses Bild nach Mabuses Rückkehr aus Italien gemalt worden sei, zur Zeit, da er für Philipp von Burgund arbeitete, also um das Jahr 1515. Das zweite Werk ist die „Maria Magdalena", die unter der Bezeichnung „Antwerpener Schule" als Neuerwerb während des Jahres 1907 oben angeführt ist. Holroyd meint in dem angegebenen Aufsatz, daß die Fleischpartien des Werkes zwar durchsichtiger seien als das sonst in früheren Bildern dieses Meisters der Fall sei, daß aber die Details und das Kleid des als Magdalene dargestellten jungen Mädchens ganz dem großen Bilde Mabuses in Naworth, der „Anbetung der heiligen drei Könige", entsprächen. — Die vielen Sommerausstellungen all der alten Kunstkörperschaften haben für die große „Season" nun ihre Tore geöffnet. Über die Royal Academy-Ausstellung werden im nächsten Heft noch einige Bemerkungen zu machen sein, die übrigen, die der British Artists, der Painters in Water Colours, der New Gallery in Regent Street etc. bedürfen hier keines Kommentars, da sie nichts von besonderem Interesse oder Eigenart enthalten, obwohl in einigen tüchtige Arbeiten hängen. So viel man hört, wird die nächste Winterausstellung der Royal Academy die hierzulande wohlbekannte Sammlung moderner Bilder des verstorbenen George Mc. Culloch als Ausstellungsobjekt umfassen. — Die Kunstsalons bieten alle möglichen Attraktionen, moderne und alte Meister englischer und kontinentaler Schulen. Neben den schon das vorige Mal erwähnten Salons sei diesmal nur die Ausstellung von Mc. Lean in Haymarket angeführt, in der unter anderen Bildern der altenglischen Schule ein sehr bekannter Romney „The Bosonquet Family" sich befindet. Die Carfax Gallery, in der dekorativ gesehene Landschaften eines talentvollen Australiers (F. Mc. Comas) ausgestellt waren, ladet zu einer Besichtigung neuer Karikaturen des nicht bloß hier hochgeschätzten Karikaturisten Max Beerbohm ein. Karikaturausstellungen sind jetzt hier überhaupt sehr beliebt. — Zu der Kunstausstellung innerhalb der großen schon früher erwähnten Franko-Britischen Ausstellung, die in diesem Monat eröffnet wird, steuern der König, andere Mitglieder des Königshauses sowie zahlreiche Privatsammler und öffentliche Galerien wertvolle Stücke bei. Aus Manchester z. B. wird das seltsame Bild des Präraffaelitenschulmeisters, „die Arbeit" von Madox Brown, zu sehen sein, der dieses Thema sozusagen in detaillierter Paraphrase statt in gewaltigem Symbol zu bewältigen strebt; auch ein früher Millais „Herbstblätter" ist aus Manchester versprochen. — Für den hier im August stattfindenden internationalen Zeichnenkongreß werden schon eifrig Vorkehrungen getroffen, wenn auch die notwendigen Summen nur lang-

sam eingehen (1700 von 5000 Pfund bis Mitte April). Das freiwillige Sammeln in solchen Fällen hat doch auch seine Schattenseiten; aber die Regierung hat für derlei Dinge hier eben nichts übrig. Seltsam kontrastiert dazu die Nachricht, daß einige auswärtige Staaten ihre öffentlichen Mittel zur Beschickung des Kongresses und der damit verbundenen Ausstellung zur Verfügung stellen, so z. B. Österreich-Ungarn, das alle Kosten seines Teiles tragen will. Die Darstellung selber wird am 27. Juli in South Kensington eröffnet werden und soll einen Monat dauern. Deutschland, Österreich-Ungarn, Schweiz, Holland, Belgien, die Vereinigten Staaten usw. werden repräsentativ vertreten sein, ebenso natürlich die britischen Inseln. Auch eine Retrospektive Ausstellung, die die besten Arbeiten der letzten 10 Jahre umfassen soll, wird vorbereitet, um so eine Vergleichsgelegenheit zu bieten. — Aus der Provinz möge Erwähnung finden, daß in der Brighton Gallery, deren diesmalige Jahresausstellung eine Reihe trefflicher moderner Werke umfaßt, darunter Stücke von Whistler, Harpignies, Peppercorn usw., jetzt 10 Porträts von Raeburn auf längere Zeit ausgestellt sind, die Mrs. Mackenzie der Galerie geliehen hat. Einige darunter gehören zu des Künstlers reifsten und dabei auch sozusagen momentansten Werken, namentlich das monumentale Bild „Colonel Alexander Mackenzie“, der neben einem herrlichen Pferde steht, und „The Son of Colin Mackenzie“ mit dem sicher und kühn hingesetzten Gesicht des Knaben. — Manche der alten Kathedralen Englands bedürfen sehr der Restaurierung, und oft genug wird die Werbetrommel um freiwillige Beiträge zu solchen Zwecken gerührt. Nicht immer kommt das nötige Geld schnell genug ein, und mit Betrübnis muß man dann die Berichte der Architekten und Domvorstände lesen, die von Zerstörungen an den herrlichen Bauwerken melden. Die ehrwürdige Canterbury Cathedrale bedarf in verschiedenen Teilen der Ausbesserung. Zwar der „Bell Harry Tower“ ist nun vollständig restauriert worden, und das Gerüst, das ihn drei Jahre umschloß, ist endlich verschwunden. Aber nun hat es sich herausgestellt, daß die „Western Towers“ vor allem sofortiger Reparatur bedürfen, denn schon sind sie für Passanten gefährlich geworden. 25000 Pfund sind alles in allem noch aufzubringen; aber keine öffentlichen Fonds sind im Lande vorhanden, um hier helfend beizuspringen! Und für was wird die Privathilfe hier nicht alles in Anspruch genommen. Ganz abgesehen von Werken der Charitas, fordern alle möglichen Unternehmungen innerhalb und außerhalb des Landes eifrigst zur Unterstützung auf wie z. B. die British Archäological School in Egypt. usw. Und so müssen der Stolz und der Ruhm des eignen Landes leiden. Dabei ist man hier schnell genug mit dem Tadel dabei, wenn mal in Italien etwas ähnliches passiert, obwohl dies doch so viel ärmere Land eine bedeutende Summe zur Erhaltung seiner Kunstwerke ausgibt. Auch die alte Winchester Cathedrale, eines der bedeutsamsten Normannenbauwerke Englands bedarf schleuniger Restauration, die 87000 Pfund kosten wird. Davon sind erst ca. 27000 Pfund gesammelt, und die Autoritäten des Domes befinden sich in der keineswegs beneidenswerten Lage noch um 50000 Pfund betteln zu müssen. Man geht von Pontius zu Pilatus, alle Geistlichen der anglikanischen Kirche versucht man zu interessieren; die ganze Diöcese soll in Gruppen eingeteilt werden, um die Gelder schneller herbeizuschaffen. So kommen denn auch 100 Pfund hier und 100 Pfund da zusammen; aber Monate gehen darüber hin, und der Architekt hält sofortige Reparatur für unbedingt notwendig, da die Fundamente unsicher seien und tiefe Mauerrisse sich schon zeigten. Man wundert sich, daß die englischen Kathedralen überhaupt noch stehen, liest man diese Stoßseufzer in den Zeitungen. — Mr. James L. Caw ist zum Direktor der National Gallery und National Porträt Gallery von Schottland, Mr. Alfred A. Longden zum Kurator der Aberdeen Art Gallery ernannt worden. — Im Daily Telegraph läßt sich Claude Phillips in einer seiner stets interessanten vierzehntägigen „Art Notes“ über den Fall Tschudi in Berlin aus und zollt diesem darin einen hohen Tribut der Achtung. Er spricht dabei die Hoffnung aus, daß eine solche glänzende Laufbahn nicht derart plötzlich ihr Ende finden werde, sondern daß ein Posten von gleicher Bedeutung, sei er nun offiziell oder nicht, für einen der tüchtigsten Männer Deutschlands gefunden werden möge.

Bei der Jahreszusammenkunft des National Art Collections Fund (der Gesellschaft, die dem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein in Deutschland entspricht und durch ihren seinerzeitigen sensationellen Ankauf der Valesquezschen Venus mit dem Spiegel für die National Gallery weithin bekannt geworden ist) am 6. Mai verkündete Minister Harcourt, dem u. a. die Pflege der öffentlichen Bauten, somit auch der Galerien untersteht, daß das Haupt der bekannten Kunsthandlung Messrs. Duveen Brothers der Nation einen neuen Flügel zur Tate Gallery auf seine Kosten erbauen wolle und daß er, der Minister dieses erfreuliche Angebot im Namen der Regierung und des Landes bereits angenommen

habe. In den 5 Sälen dieses Flügels sollen Turners Werke als permanentes Lehen von der National Gallery aufgestellt werden, in welch letzterer nur einige Bilder des Künstlers zurückbleiben, um ihn auch dort gebührend zu vertreten. Damit würde dann Turners eigener Wunsch, alle seine Werke auf einem Fleck vereinigt zu wissen, endlich in der Hauptsache in Erfüllung gehen. Der Grund und Boden hinter der Tate Gallery gehört der Regierung, die einen Teil davon nun zu dieser Galerieerweiterung hergibt. Es sollten zwar ursprünglich andere Gebäude für die Regierung dort aufgeführt werden, Minister Harcourt aber, selber ein großer Kunstliebhaber, hat das erfreulicherweise zu verhindern gewußt, so daß nun dem allseitigen Wachstum der Tate Gallery keinerlei Hindernisse mehr entgegenstehen. Auf einige andere Punkte der bedeutsamen ministerialen Rede und der interessanten Sitzung überhaupt hier einzugehen, ist es für diesmal zu spät. F.

KLEINE NACHRICHTEN

Barmen. Wie auch in Städten, die dem modernen Kunstleben ferner stehen, die Einsicht in die Notwendigkeit rationeller Kunstpflege sich regt, zeigt der Kunstverein in Barmen, der seit dem Herbst 1907 einen Kunsthistoriker als „Konservator" angestellt hat, um künstlerische Bestrebungen und Vermittelungen jeder Art zu leiten. Dr. R. Reiche, dem dieses Amt übertragen wurde, ist als Forscher auf dem Gebiet der westfälischen Plastik bekannt; er war Assistent bei Clemen in Bonn und hat an den verschiedensten großen Ausstellungen mitgearbeitet. Für die Tüchtigkeit der neuen Bestrebungen in Barmen bürgt u. a. auch der jüngst erfolgte Ankauf eines vorzüglichen Bildes von Fritz Erler, „Mädchen in Weiß".

Bern. In No. 144 des Berner „Bund" erhebt A. Weese energischen Protest dagegen, daß das — leider schon verstümmelte — Alte Museum niedergerissen wird, wie es anscheinend beabsichtigt ist. Es ist der früheste Museumsbau (1773—75 von der Stadt als solcher erbaut) und ein köstliches Werk des Berner Architekten Sprüngli. Möchte die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf diese Gefahr gelenkt werden und einen Vandalismus in dem schönen alten Stadtbilde von Bern noch zeitig verhüten!

Bremen. Das Modell für das Bismarckdenkmal, mit dem Adolf Hildebrand beauftragt ist, wurde vor einigen Tagen der Kommission vorgestellt, deren einmütigen Beifall es gefunden hat. Bekanntlich soll das Denkmal an der Nordwestecke des Domes unmittelbar neben dem Turm seinen Platz erhalten, wodurch die außergewöhnliche Höhe des Postaments bedingt wird. Indessen ist die Masse des Postaments aufs glücklichste dadurch erleichtert, daß man ihm einen elliptischen Grundriß gegeben hat. Von der Reiterfigur läßt sich in dem verkleinerten Maßstabe nur der Umriß beurteilen, der, wie nicht anders zu erwarten war, hervorragend gut gelöst ist. Auf dem mächtigen Roß sitzt der Kanzler in Kürassieruniform mit hohen Stiefeln, deren weiche Modellierung indessen die Form der Beine deutlich zum Ausdruck gelangen läßt. In der Rechten hält er eine Schriftrolle.

Auf der vor vierzehn Tagen geschlossenen Großen Frühjahrsausstellung wurden für die Sammlungen der Kunsthalle wichtige Erwerbungen gemacht: Von Trübner das „Mädchen mit dem japanischen Fächer", das früher sich eine Zeitlang in der Sammlung des Dr. Linde befand, und „die Wendeltreppe im Heidelberger Schloß" (beide im Jahre 1873 gemalt), von Albert Lang, dem damals mit Trübner befreundeten Münchner Meister, ein hervorragend feines „Stilleben" mit Pfeife und Tabaksbeutel auf einem weißen Taschentuch (1872 gemalt), von Thoma eine frühe schöne Schwarzwaldlandschaft aus dem Jahre 1867, von Schuch ein Stilleben mit Äpfeln, von Graf Leo Kalckreuth das große Bild des Sommers (eine schwangere Frau, die neben einem Kornfeld einhergeht) und von Paula Modersohn, der höchst begabten, früh verstorbenen Gattin des Worpsweder Malers ein kleines in Paris gemaltes Stilleben. Dazu kamen als Geschenke: Von Frau Kommerzienrat Biermann die Kuhhirtin von Max Liebermann, das bekannte Bild von 1872, von Herrn Leopold Biermann ein dekoratives Gemälde von Carl Hofer, sowie von der Vereinigung von Freunden der Kunsthalle zwei Bronzen von Georg Kolbe und schließlich als Gabe des Herrn A. W. von Heymel die Bronzemaske eines Mädchens von Gauguin.

Frankfurt a. Main. Aus der Sammlung des verstorbenen Rudolf Kann, Paris, gelangte als Geschenk seiner in Frankfurt lebenden Schwester, das Porträt eines greisen Diplomaten von Rubens in den Besitz des Städelschen Instituts. Der mit einem schwarzen zylinderähnlichen Hute bedeckte Kopf zeigt eine besonders prachtvolle Erhaltung des rosig-leuchtenden Inkarnats, das in blühender Frische kontrastiert zu dem Schwarz der Gewandung. Diese ist mehr eintönig gehalten, der Pelz des Rockes sogar nur untermalt; diese schweren Töne werden durch eine goldene Ehrenkette, die über die Brust hängt, belebt. Das Porträt ist, was im XVII. Jahrhundert eigenartig berührt, ohne jedes Beiwerk äußerer Art; sogar die Hände sind nicht zu sehen. Es scheint sich nach der vertieften Charakteristik des Gesichtes zu urteilen, um die Darstellung eines Menschen aus Rubens engstem Kreise zu handeln. Es ist erfreulich zu begrüßen, daß aus der weltberühmten Sammlung, deren Verkauf unter Kennern und Kunstfreunden soviel von sich hat reden machen, ein so intimes Werk des großen Vlamen der Vaterstadt Kanns erhalten bleibt.

Eine zweite Erwerbung ist Vincent van Goghs Bauernhaus. Nicht nur im Motiv völlig der Art Courbets verwandt, zeigt das Bild trotzdem in der Energie der Linienführung (besonders an dem Dach des Bauernhauses zu beobachten) in der kühnen Kraft der Farbigkeit den kommenden Neuerer; es bildet eine wertvolle Ergänzung des sogenannten französischen Cabinettes des Städelschen Instituts.

Ebenfalls das Werk eines Franzosen ist die angekaufte Bronze-Statuette eines nackten Mädchens von Aristide Maillol. Die Figur zeigt eine völlig geschlossene Körpermasse und einfache Bewegung, und diese bewußte Primitivität weist dem Künstler einen ganz besonderen Platz in der Nachfolge Rodins an. E. A. B.

Kiel. Anstelle der längst unzulänglichen und mit den prächtigen Sammlungen norddeutschen Kunstgewerbes überfüllten alten Galerie wird ein neues stattliches Museum in der Düsternbrooker Allee entstehen. Der Bauriß (von Lohr und v. Pöllnitz) ist schon genehmigt; er verspricht ein anständiges, wenn auch nicht übermodernes Gebäude in Längsfront mit (vorläufig) einem architektonisch betonten Seitenflügel; eine Erweiterung ist geschickt vorgesehen. Außer dem Museum sollen in dem Gebäude das archäologische und kunsthistorische Institut der Universität (was sehr begrüßenswert), das Kupferstichkabinett und die Räume des Kunstvereins Platz finden.

Worms. Das Stadtbild des alten Worms hat in jüngster Zeit durch verschiedene bauliche Arbeiten, die die städtische Bauverwaltung mit glücklicher Hand und in diskreter Ausführung vorgenommen hat, bedeutend gewonnen. Im Süden und Norden der Stadt ist die alte Stadtmauer geöffnet worden; auf diese Weise sind zwei Tore von gewaltiger Höhe und Breite entstanden, das Raschitor an der Nordpromenade und das Andreastor im Süden; beide gewähren schöne Durchblicke in die benachbarten Stadtviertel.

LITERATUR

Heinrich Hammer, Josef Schöpf 1745 bis 1822. Innsbruck, Verlag der Wagnerschen Univ.-Buchhandlung, 1908.

Unter den verschiedenen Schulen der süddeutschen Barockmalerei sind bisher der Tiroler verhältnismäßig am meisten monographische Behandlungen gewidmet worden. Aber die vorliegende über Schöpf ist die erste, die den beiden solche Untersuchungen einzelner Lokalschulen bedrohenden Gefahren zu entrinnen vermochte. Scylla und Charybdis sind in einem solchen Falle einerseits die Möglichkeit, der beschränkten Entwicklung einer solchen Schule Antwort auf alle allgemeine Fragen abzwingen zu wollen, anderseits die allzuenge Beschränkung auf das betrachtete Gebiet ohne irgendwelche Ausblicke, wodurch das verengerte Interessenfeld einer Kirchturmkunstgeschichte entsteht. Zwischen diesem Zuviel und Zuwenig, die z. B. die Monographien über Knoller und die Unterberger beeinträchtigen, hat Verf. die richtige Mitte gefunden und in einer sauberen Arbeit sowohl eine knappe Darstellung des Lebens und des Werkes seines Helden gegeben, als auch seine Teilnahme an der allgemeinen Kunstentwicklung mit ausreichender Genauigkeit geschildert. Das Wirken Schöpfs ist ein allerdings nur kleines Scharmützel in dem großen Feldzug, der damals für ein neues Kunstideal geführt wurde, aber es ist doch symptomatisch und ein gutes Beispiel dafür, wie sich die klassizierende Richtung allmählich aus der Barocke loslöst und wie sie auch auf unbedeutende Maler Einfluß zu üben beginnt. Leider hat dieser ganze, für unsere gesamte künstlerische Kultur eminent wichtige Prozeß noch keinen Schilderer gefunden und während in der Geschichte der Literatur längst Volbehr und andere gezeigt haben, wie tief die Wurzeln des Klassizismus zurückreichen und wie er sich als notwendige Phase organisch der Entwicklung einfügt, schreiben Kunst„historiker" noch immer in weinerlichem Ton über diese Epoche und richten ernstgemeinte Angriffe gegen Winckelmann — „um nicht einen noch Größeren zu nennen", wie es in dem Buche „Füger, der Portraitminiaturist" heißt; Goethe von F. Laban wohlwollend mit Schweigen übergangen!!

Für alle Kunsthistoriker, die sich nicht für berechtigt halten, die definitiven Lorbeerkränze zu verteilen, sind Barocke und Klassizismus Glieder einer folgerichtigen Entwicklungskette; die Künstler in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts aber meinten ein ganz neues Evangelium zu bringen und eine total neue Kunstepoche zu inaugurieren. Gegen die dekorative Kunst der Barocke spielten sie die Bedeutung der Einzelfigur aus und der Fausttertigkeit jener glänzenden Dekorateure setzten sie die Korrektheit der Zeichnung entgegen. Dieser Vorgang ist nicht vereinzelt, und die tausenden von Einzelstudien der Carracci und namentlich Dominichinos — die Reaktion gegen die Manieristen in der Art des Cavaliere d'Arpino — entsprechen dem Schatz von Zeichnungen, die als Nachlaß Schöpfs in das Kloster Stams gelangt sind. Haben diese so ihre prinzipielle Bedeutung, so haben sie natürlich auch ihren besonderen Wert für die Spezialbetrachtung des Künsters, denn sie ermöglichten dem Verf., die Entstehung der Fresken und Tafelbilder in allen Stadien zu zeigen und geben seinen Analysen der einzelnen Werke Schöpfs eine feste Grundlage.

Wien. Hans Tietze.

Lehrs, Max. Karl Stauffer-Bern, 1857 bis 1891. Ein Verzeichnis seiner Radierungen und Stiche. Mit dem Manuskript zu einem „Traktat der Radierung" aus dem Nachlaß des Künstlers als Anhang. Herausgegeben von Max Lehrs, Dresden. Ernst Arnold. Kl. 4°. 1907. M. 40.—.

Kurz nach Stauffers Tod hatte schon einmal Richard Graul einen Oeuvre-Katalog von dessen Radierungen in Angriff genommen und sogar Bürstenabzüge seiner ersten Korrektur an verschiedene Sammlungen gesandt mit der Bitte um Berichtigungen und Ergänzungen. Der Vielbeschäftigte kam nicht zur Durchführung des Werkes und mußte namentlich nach seiner Berufung an das Grassi-Museum den Gedanken daran ganz aufgeben. Lehrs selbst aber steht der Arbeit annähernd ebensolange gegenüber. Er war einer der ersten, der Staufferschen Arbeiten sammelte und im Dresdener Kupferstichkabinet die größte Anzahl von an einem Ort befindlichen alten Drucken zusammenbrachte. Es entspann sich eine intime Bekanntschaft zwischen ihm und den Staufferschen Blutsverwandten, die ihm nicht nur alle schriftlichen Dokumente zur Verfügung stellten, sondern auch,

namentlich Stauffers Mutter, mit persönlichen Erinnerungen behilflich zur Seite stehen konnten. Endlich befreundete er sich noch aufs Engste mit Peter Halm, dem Lehrer und Förderer Stauffers auf dem Felde der Radierung, der ihm während der vier Jahre, die er mit Arbeiten auf dem Kupfer verbrachte, ein stetiger geistiger Begleiter war. Durch diese Umstände war der Verfasser seinem Stoff gegenüber in eine beneidenswerte, wohl ganz einzige Lage, versetzt. Eine persönliche Bekanntschaft mit dem Künstler selbst wäre ihm nicht in gleichem Maße dienlich gewesen, denn eine gewisse Scheu hält wenigstens echte und große Künstler davon zurück, ihrem Biographen so viel von sich selbst zu erzählen, wie es, ganz berechtigter Weise, Verwandte und Freunde gern tun.

Zu alledem kommt noch hinzu, daß Stauffers „Werk" nur 37 Platten umfaßt, daß demnach der äußerliche Umfang der Aufgabe es nicht an sich verbietet, daß man alles, was einem zu Gebot steht, auch verwertet. Man braucht Kennern nur den Hinweis auf die Möglichkeiten, die Geheimrat Lehrs sich darboten, zu geben, und sie werden schon wissen, daß er sie auf das Beste ausgenützt und ein ungewöhnliches Werk geschaffen haben wird. Es ist in der Tat eins der seltenen Bücher geworden, das die gestellte Aufgabe endgültig löst, die nach ihm nie wieder in Angriff genommen werden wird.

Der Verfasser ordnet die Platten chronologisch und stellt für alle die „Zustände" (in einem Falle bis zu dreizehn) fest. Er notiert eigentlich jeden einzelnen der alten Abdrücke mit Angabe seines jetzigen Standortes und dem Wortlaut der eigenhändigen Aufschriften Stauffers, mit Nachrichten über die zugehörigen Zeichnungen oder Studien und Originalplatten, sowie über die photomechanischen Wiedergaben der Radierungen, mit Erläuterungen über Druckqualitäten, Papiere und Wasserzeichen, sogar über die Provenienz. Eingeflochten werden noch an ihrer Stelle briefliche Mitteilungen Stauffers über die einzelnen Arbeiten, so daß dadurch der Oeuvrekatalog zu einer Art Biographie des künstlerischen Schaffens von Stauffer, insoweit es sich um seine Stichradierungen handelt, auswächst. Durch alles das wird freilich das Verzeichnis der 37 Blatt, trotz des meist verwendeten kleinen Druckes, zu 81 großen Seiten angeschwellt. Eine derartig erschöpfende Gründlichkeit ist wohl nur bei einem Künstler wie Stauffer, der eben nur wenig Platten schuf, durchführbar.

Von dem kurzen „Traktat der Radierung", das dem Verzeichnis angefügt ist, sagt der Herausgeber selbst, es sei nur „ein Torso, dem zur Vollendung nicht nur die vom Verfasser gepianten erläuternden Abbildungen fehlen." Die Literatur über graphische Techniken ist ja auch in Deutschland ungemein reich, obwohl nicht zu verkennen ist, daß gerade um das Jahr 1886, als Stauffer schrieb, die älteren Bücher nicht immer leicht zu beschaffen gewesen sein müssen. Besonders aber seit 1886 wimmelt es von Handbüchern für Radierer, darunter auch Deutsche (Hamerton, Martial, Bouton, Wessely, Edwards, Bishofs, Robertson, Chattock, Koehler, Delatre, Short, Shrubsole, Rhead, Robert, Herkomer, Dake, Paton, Kampmann, Profit, Marty). Mit diesen will und kann ja die endliche Veröffentlichung der Stauffersdien Schrift, schon des Preises wegen, nicht wetteifern. Sie ist als Kundgebung Stauffers von großem Interesse und hilft zum Abrunden des Bildes seiner Persönlichkeit.

Der wunderschön gedruckte und ausgestattete Band, der nur in beschränkter Auflage erschienen ist, enthält noch zwölf ausgezeichnete Lichtdrucke nach Seltenheiten aus dem „Werk" Stauffers.

Hans W. Singer

8

Wilhelm Waetzoldt: „Die Kunst des Porträts", mit 80 Bildern, 451 S. Leipzig, Verlag von Ferdinand Hirt & Sohn, 1908. Preis geh. 12 M., geb. 14 M.

Alexandrine Kende-Ehrenstein: „Das Miniaturenporträt", 95 Seiten mit 16 Tafeln in Lichtdruck. Wien und Leipzig 1908, Verlag von Halm & Goldmann. 3 M.

Waetzoldts Kunst des Porträts ist nicht etwa als eine Geschichte, sondern als eine prinzipielle, sich auf dem Grenzgebiet zwischen Psychologie und Kunstgeschichte bewegende Untersuchung, als Beitrag zur Ästhetik der Malerei gedacht. Damit beansprucht sie, wie alle theoretischen Betrachtungen, dauernde Bedeutung, und sie hat ein Recht dazu. Nicht, daß wir mit allen Einzelheiten einverstanden wären, im Gegenteil werden wir gerade gegen eine der wichtigsten, nämlich gegen die Auffasung vom Problem der Ähnlichkeit, Stellung nehmen müssen, wohl aber ist im großen ganzen meines Wissens niemals die Porträtfrage in gleich eingehender, logischer und kenntnisreicher Weise in Angriff genommen worden wie hier.

Nach einer historischen, „Künstlerurteile und Vorfragen" überschriebenen Einleitung, die in klarer und knapper Form die divergierenden Anschauungen der ersten Meister über ihre Kunst zusammenträgt, damit zugleich einen Vorgeschmack von der Schwierigkeit des Problems gewährend, wird die Ästhetik des Gesichtes, das Enface- und Profilporträt erörtert. Der

dritte, der Ähnlichkeit gewidmete Abschnitt kommt zum Resultate, daß Ähnlichkeit ein außerästhetischer Wert sei und es gerade so richtig wie falsch genannt werden müsse, in ihr das Wesen des Porträts zu erblicken.

Da Verfasser sich hier besonders mit meinen Anschauungen auseinander setzt, sei versucht, etwas zur Klärung beizutragen.

Allerdings ist die Ähnlichkeit ein außerästhetischer Wert; für den neutralen, d. h. den Dargestellten nicht kennenden Beschauer oder für den ihn ebenfalls nicht kennenden Nachgeborenen ist es völlig gleichgültig, ob ein lediglich als Kunstwerk beurteiltes Bild das Modell nach seiner wirklichen historischen Erscheinung festhält oder nicht, wofern es nur gut gemalt ist. Ja, es sind die Fälle nicht allzu selten, wo wir geradezu entrüstet sind über das unschöne, vielleicht sogar geistlose Äußere eines bewunderten Geisteshelden, in denen das ähnliche Porträt unser ästhetisches Gefühl beleidigt und uns der frei geschaffene Charakterkopf weit mehr zusagt. Man denke an die Enttäuschung, die wir beim Anblick des einzigen authentischen Porträts Platos empfinden, ans Mißbehagen, das uns Lorenzos oder Michelangelos Züge einflößen.

Daraus aber, daß die Ähnlichkeit kein ästhetischer Wert ist, zu folgern, daß Porträts unähnlich sein dürfen, scheint mir ein schwerer Irrtum. Wer sich malen läßt, hat die Absicht, seine Züge über die räumliche und zeitliche Begrenztheit seines Daseins hinaus zu projizieren, er will sich sozusagen vervielfältigen. Gegen diesen Wunsch, von sich Duplikate zu besitzen, tritt alles andere als Mittel zurück. Der größere Künstler wird zweifellos auch besser malen als der schlechtere, wenn er aber gleichzeitig der Ähnlichkeit Abbruch tut — durch idealisieren, impressionistisches Auflösen der Form in Lichteindrücke usw. — so ist doch, das gewissenhaftere Bild als Porträt, nicht freilich als Kunstwerk vorzuziehen. Gerade weil die Ähnlichkeit ein außerästhetischer Wert ist, gerade deshalb darf die Schönheit eines Bildes nicht im Vordergrunde bei der Beurteilung als Porträt stehen. Die Frage lautet: wie sieht, bzw. wie sah X. aus? Ist sie mit historischer Treue gelöst, dann ist das Porträt gut, denn es ist eine ikonographische Urkunde. Ist das Bild unähnlich, dann ist es bei noch so großer Qualität als Kunstwerk kein Porträt, sondern nur ein schönes Gemälde, ein Bildnis. Daß sich ästhetische und Ähnlichkeitsforderungen in Einklang bringen lassen, beweisen Tizian, Velasquez u. a., besonders aber die alten deutschen und niederländischen Meister. Hat, wie es nicht selten der Fall, der Künstler die Wahl zwischen Kunstwert und Porträtwert, so muß sich der Porträteur für letzteren entscheiden, während der Historien- und Genremaler lediglich ästhetischen Eingebungen folgen darf. Somit kommen wir zu dem Schluß: weil der Zweck des Porträts der einer ikonographischen Urkunde ist, das Künstlerische aber hinter dieser Forderung nur als Mittel zurückzutreten hat, sind als Porträt die beiden Maßstäbe der Ähnlichkeit und der Ästhetik zu legen. Ersterer ist ausschlaggebend, denn das Ziel des Porträts ist die größtmögliche Ähnlichkeit von Abbild und Original; auf ihr beruht sein Wesen.

Im übrigen enthüllt der dritte Abschnitt eine Fülle höchst geistreicher Beobachtungen, und zeugt, wie das ganze Buch, von einer ausgebreiteten Materialkenntnis, die um so bemerkenswerter ist, als bekanntlich eine Geschichte des Porträts noch nicht existiert.

Im vierten, den Darstellungsmitteln und Ausdruckfaktoren gewidmeten Abschnitt finden Griffel- und Pinselporträt, Farbenempfindung und Farbengebung, Seelenwerte der Farbe, Gebärdung, Kopf- und Gestaltporträt, Bildgröße, Tracht, Beiwerk und Hintergrund, kurz alle in Frage kommenden Faktoren ihre eingehende Beleuchtung. Besonders treffend müssen die Ausführungen über den Impressionismus genannt werden. Ganz im Sinne meiner Theorie verwirft W. diese Technik für das Porträt. Endlich wird das Problem der Gruppe, sowie das Selbstporträt eingehend behandelt. Hier finden interessante Ausführungen über Soziologie und Psychologie des Künstlers ihren Platz. Ein eingehendes Literaturverzeichnis, Sach- und Namenregister, sowie Abbildungsverzeichnis sind dem Buche beigegeben.

Wenn hier auch nur ganz kurz der Inhalt des Werkes skizziert werden konnte, dessen Stil nicht minder zu loben ist, wie die vortreffliche Auswahl der Abbildungen und die schöne Ausstattung bei erstaunlich mäßigem Preise, so wird es doch hoffentlich genügen, um Kunsthistorikern und ausübenden Künstlern, ebenso wie Ästhetikern seine grundlegende Bedeutung dargetan zu haben.

Es wäre ungerecht, das zweitgenannte Werkchen am Maßstabe des ersteren zu messen. Es ist ein anspruchsloser, gut illustrierter Überblick über das Miniaturenporträt in den letzten Jahrhunderten und als erstes Bändchen einer „Sammler-Kompendien“ benannten Serie von Monographien gedacht. Dieser seiner Bestimmung dürfte es entsprechen.

Dr. Max Kemmerich.

Jean le Foville. Gênes. (Les villes d'Art célèbres.) Paris, Laurens, 1907.

Auf mein Buch über Genua, das vor etwa 1½ Jahren in der Serie der „Berühmten Kunststätten" bei E. A. Seemann in Leipzig erschien, hatte ich jahrelange Arbeit verwendet. Handelte es sich doch darum, ein Gebiet, an dem die neuere Forschung fast völlig vorübergegangen war, zu bearbeiten. Die wertvollen Dokumentenfunde von Alizeri mußten erst mit der Stilkritik verbunden und dadurch fruchtbar gemacht werden; für die Blütezeit der genuesischen Kunst hatte man auf Soprani und Ratti, dann Lanzi zurückzugreifen. Die freundliche vielseitige Anerkennung meiner Arbeit entsprang der Überzeugung, daß durch sie die Eroberung eines neuen und sehr wichtigen Gebietes für die kunstwissenschaftliche Forschung gefördert worden sei. Daß Forscher wie Neuwirth und Gronau, welche die Schwierigkeiten des Themas kannten, mein Buch lobten,[1]) veranlaßte mich, dem Verleger den Vorschlag zu machen, dasselbe auch in andere Sprachen übersetzen zu lassen. Das war Anfang Januar 1908. Herr Seemann antwortete mir am 10. Januar 1908, daß er „in Paris angefragt habe, ob Herr Laurens Neigung habe, meine Arbeit in französischer Übersetzung herauszugeben". Damals war das Buch von Foville aber schon erschienen. Wußte Herr Seemann das nicht? Wußte er nicht, daß 120 Klichees meines Buches in der französischen Variante zum Abdruck gekommen waren?

Wenn ich Fovilles „Gênes" eine Variante meines Buches nenne, in der allerdings mein Name bis auf das trockene Zitat zwischen 30 anderen Büchertiteln am Schlusse nicht vorkommt, so tue ich ihm damit gewiß nicht Unrecht. Schon der Grundplan ist gleich: historische Übersicht, der ein Kapitel über die geographische Beschaffenheit vorausgeschickt wird, sodann Kunstgeschichte der ältesten Zeit bis ans Ende des XIV. Jahrhunderts (mein erster Hauptabschnitt). Als Kapitel 4 das XV. Jahrhundert (mein zweiter Hauptabschnitt) und endlich mein dritter Hauptabschnitt über die Blütezeit in fünf kleinere Kapitel mit wenig Geschick zerlegt.

Wesentliche eigene Forschungen habe ich in Fovilles Buch nicht finden können. Daß er viele von mir zuerst geäußerte Meinungen (bisweilen nur Vermutungen) als feststehende Tatsachen wiedergibt — natürlich ohne mich jemals zu zitieren, was eine in wissenschaftlichen Kreisen etwas ungewöhnliche Art ist — braucht mich also nicht zu freuen, da es sich nicht um die Zustimmung eines selbständigen Forschers handelt. Die für Foville ehrenvollste Erklärung für diese Tatsache ist die, daß er mit der Literatur so wenig vertraut war, daß er die von anderen geäußerten abweichenden Ansichten gar nicht kannte, also nicht wußte, wo ich mich, auf die Stilkritik gestützt, von Alizeri, Cervetto und anderen entferne. Das gilt beispielsweise für die historische Sonderung der mittelalterlichen Skulpturen der Domfassade (pag. 32) oder für die Scheidung des Giovanni Gaggini von Lionardo di Riccomanno (pag. 50), für die Zuschreibung der Reiterstatue des Francesco Spinola und der fünf Statuen an dem alten Palazzo Spinola auf Piazza Fontane Marose an Michele d'Aria, für die Zuschreibung des Madonnenfrescos in S. Maria di Castello an Lorenzo de' Fazoli u. a. m. Ja sogar einen Irrtum hat Foville getreulich von mir abgeschrieben: das schöne Triptychon der Madonna mit dem hl. Franz und Cosmas und Damian im Palazzo Durazzo-Pallavicini halte ich gar nicht mehr für deutsch, es ist doch niederländisch. Die mannigfachen Versehen in Fovilles Buch sind nicht erstaunlich. Alessis Todesdatum ist nicht 1570 sondern der 31. Dezember 1572, (pag. 79) der Gartendurchblick im Palazzo Balbi ist erst von Corradi hergestellt worden, nicht schon im Plane des Bartolommeo Bianco enthalten (pag. 92), die Tugendenstatuen des Gianbologna sind aus Gips und bronziert, nicht aus Bronze (pag. 97).

Die ganzen genuesischen Maler von Cambiaso bis ins XVIII. Jahrhundert werden im 7. Kapitel besprochen, erst im 8. Kapitel ist von Rubens und van Dyck die Rede. Das ist historisch widersinnig. Es hätte wenig Wert, wollte ich all die Versehen Fovilles einerseits, all die Entlehnungen aus meinem Buche andererseits nennen. Krasse Beispiele für beides gibt es in Fülle; auch Gedankenlosigkeiten: so beschreibt Foville die Allegorie des Rubens im Palazzo Bianco mit dem Putto; als Abbildung gibt er sie aber in der von mir beschnittenen Form ohne die späteren Zutaten, die F. vor dem Original also offenbar als solche nicht erkannte.

An drei Stellen setzt sich Foville mit viel Energie in Gegensatz zu meinen Urteilen — nicht in Einzeltatsachen, sondern in der Abschätzung der Qualität: Donato de' Bardi, dessen Bedeutung in der Lombardei, dessen Einfluß auf Foppa ich erwähne, wird höchst geringschätzig behandelt (pag. 52); Filippo Parodi wird bedauert, daß er „unglücklicherweise in dem künstlerisch so verkommenen Barockzeitalter lebte", er, dessen Genialität sich eben nur in dem großen Schwung der Barockformen, in den prächtigen Gesammtanlagen ausprägte! Luca

[1]) Allgemeines Literaturblatt XVII. und Kunstchronik 1906. (Rezensionen).

Cambiaso, auf den ich mit vollster Absicht einen Akzent gelegt hatte, ist für Foville „kein großes Genie". Sein Bestes soll er dem Einflusse des Bergamasco verdanken. In der Vorliebe für diesen anmutigen Künstler, in der Bedeutung seiner geschmackvollen Dekorationen hat mich Foville getreulich kopiert. Sein Verhältnis zu Cambiaso aber ist, wie ich schon angedeutet hatte, gerade umgekehrt. Von des Bergamasco Einfluß ist in Cambiasos Werken wenig zu finden: wohl aber ist des letzteren gewaltsam grandiose Art gelegentlich (z. B. in den Fresken des Pal. della Prefettura in Bergamo) von ersterem nachgeahmt worden, wobei der zarte Bergamasco in einen wenig erfreulichen Manierismus geriet. Wie groß kann Fovilles Kennerschaft auf dem Gebiete der italienischen Malerei überhaupt sein, wenn er der Abbildung auf Seite 102 die Unterschrift: Palma Vecchio oder Luca Cambiaso gibt. Eines muß doch das andere ausschließen. Cambiasos Autorschaft an dem Bilde habe ich behauptet. Im Palazzo Bianco heißt dasselbe: Palma Giovine. Palma Vecchio steht aber nur infolge Verwechslung mit einem anderen Bilde der gleichen Sammlung auf der Photographie von Brogi. Und das war für den hilflosen Herrn Foville autoritativ!

Von Fovilles Buch wäre nicht so lange die Rede gewesen, wenn es nicht symptomatische Bedeutung hätte. Mögen die Beteiligten erwägen, ob die Anfertigung einer solchen Variante einer deutschen wissenschaftlichen Arbeit mit Verwendung der gleichen Klischees und mit Umgehung des ursprünglichen Autors der Würde des deutschen Verlegertums entspricht.

Wilhelm Suida.

Otto Grautoff. Auguste Rodin. (Künstler-Monographien, Bd. 93.) Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. 1908.

Monographien von dem Umfang der Velhagen und Klasingschen gehen schon über das Maß eines Essays hinaus; sie wollen angenehm unterrichten und dabei mit vielem positiven Material aufwarten. Der Künstler wird nicht nur in subjektiver Weise gewürdigt, sondern sein Leben, sein gesamtes Schaffen zieht in historischer Folge vor uns vorüber; kurz der Künstler soll, von allen Seiten beleuchtet, als sicher fundierte plastische Erscheinung von dem Leser begriffen und sowohl in seinem Verhältnis zur gleichzeitigen Kunst, als auch in seinem originalen Wert als Persönlichkeit gewürdigt werden. Sicher ist das die angenehmste Art der Kunstbetrachtung; und wie sehr sie einem Bedürfnis der Zeit entgegenkommt, zeigt die stattliche Anzahl der monographischen Sammlungen, zeigt vor allem die hohe Ziffer, welche das alte und solide Unternehmen von Velhagen und Klasing mit dem 93. Band erreicht hat, welcher Rodin gewidmet und von Grautoff in Paris geschrieben ist.

Grautoffs stärkste Seite ist das feine Plaudertalent; er zeigt es hier von sehr liebenswürdiger Seite, wenn er das menschliche Bild des großen Franzosen, seinen Entwicklungsgang, das ergreifende Schicksal seiner Hauptwerke darstellt. Das ist Kunst eines echten und guten Essays, der ein Miterleben freudiger Art mit seinem großen Gegenstand bedingt, der uns mitreißt und erhebt; es liegt sogar etwas von novellistischer Spannung darin, nicht wunderbar, da Grautoff geistreiche und gut pointierte Skizzen geschrieben hat (sie sind jüngst gesammelt erschienen). Vielleicht ist sogar zu sagen, daß man modernen Künstlern von so problemhafter Natur wie Rodin überhaupt auf diese Weise am gerechtesten werden kann; Meier-Graefes Behandlung z. B. von Munch oder Beardsley ist im Prinzip eine ähnliche und infolgedessen sehr suggestiv. Tatsache ist, daß wir durch den knappen, aber präzisen Abriß der Entwicklung, den Grautoff von der französischen Plastik gibt (wozu man freilich die Parterresäle des Louvre gut kennen muß), aufs beste zu der künstlerischen Entwicklung Rodins geführt werden; und daß dann dessen Sonderart in verschiedentlichen gut gewählten Zitaten und sehr schönen Worten des Meisters selber gespiegelt, als Erlebnis psychologischer Art rund und glaubhaft hervortritt. Sehr glücklich erscheint mir auch die Parallele mit Nietzsche bezüglich ihres verwandten Verhältnisses zur Antike durchgeführt. Kurz, der Meister, der schlichte, vornehme, große Mensch, wird uns um ein gutes Stück menschlich näher gerückt und sympathisch gemacht; eine feine und wohlgelungene Arbeit, die Autor und Leser gleich viel Freude bereitet.

An die Schilderung seiner Kunst selber, genauer genommen seiner Einzelwerke, die den zweiten Teil bilden, ist Grautoff anscheinend nicht mehr mit derselben Elastizität herangegangen. Es ist auch eine sehr schwierige, ja eine heute wohl noch gar nicht lösbare Aufgabe, Rodins Stil zu analysieren und seine Resultate zu ziehen. Wir stehen noch nicht über diesen Schöpfungen; wir erleben sie noch viel zu heftig, mit viel zu persönlicher Anteilnahme, um entscheiden zu können, wie weit Rodin für unsere Zeit die Aufgabe des Michelangelo erfüllt. Es ist eine gefährliche Sache, solche

Parallelen zu ziehen; sie dienen nicht unbedingt dazu, die Größe des an dem Alten gemessenen Neuen zu beweisen. Michelangelo war vor allem ein ungeheures, architektonisches Genie und Rodin ist das Gegenteil vom Architekten, er löst die plastische Form in Licht auf, „er durchlöchert sie", und seine Monumente ermangeln jeder tektonischen Schlüssigkeit. Diese Erwägung allein sollte schon davon abhalten, die beiden Unvergleichlichen zu vergleichen.

Mit Staunen und Freude hört man zuletzt von den zeichnerischen und malerischen Entschlüssen Rodins; und sehr gut schließt das Buch mit dem Hinweis auf die Reaktion eines strengern Stils, der sich nicht nur in Maillol u. a., sondern auch in Rodin selber, dem unerschöpflichen und vielgestaltigen Schöpfer, ankündigt.

Paul Ferd. Schmidt.

8

Collection des artistes Belges contemporains. G. van Oest & Cie., 1907. vol. I. Fernand Khnopff par L. Dumont-Wilden 78 S., 33 Tafeln (10 Fs.) II. Eugène Laermans par Gustave Vanzype. 67 S. 28 Tafeln. (7,50 Fs.). III. Quatre artistes Liégeois par Maurice des Ombiaux (Rassenfosse, Maréchal, Donnay, Berchmans) 107 S. 48 Tafeln (7,50 Fs.).

Über die moderne belgische Kunst besaßen wir bisher nur das Werk von Camille Lemonnier und die im Auftrage des belgischen Ministeriums auch ins französische übersetze „Belgische Malerei" von Richard Muther. Die vorliegende von dem Brüsseler Verleger van Oest herausgegebene Monographienserie bildet eine erwünschte Ergängung zu den beiden genannten Werken. Die Arbeiten von Dumont-Wilden und Vanzype haben dokumentarischen Wert, da sie den raffinierten Ästheten Khnopff und den schlichten Laermans im Atelier, bei der Arbeit, und im täglichen Leben belauscht haben, die Monographie über die Lütticher Künstler bringt interessante Künstler, wie den von Rops inspirierten Rassefossen, und den kraftvollen Radierer Maréchal näher. Neben dem biographisch-historischen Teil hätte der Stilkritik ein etwas weiterer Raum gewährt werden sollen; die Autoren haften zu sehr am feuilletonistisch-biographischen. In allen drei Bänden fallen gründlich gearbeitete Kataloge des Werks der behandelten Künstler, sowie umfassende Literaturangaben angenehm auf. Die Ausstattung dieser zur Einführung in die moderne belgische Kunst sehr nützlichen Bände ist gut, nur hätte man die schlichten Netzdrucke nicht als Heliogravuren montiert gewünscht. Sehr wünschenswert wäre, wenn wir in dieser Serie auch einen Band über das belgische Kunstgewerbe bekommen würden, das nach Deutschland wie nach Frankreich so viele Anregungen gegeben hat. Ebenso würde eine Schilderung der sich um die Libre Esthétique gliedernden Kunstbewegung wohl auf vielseitiges Interesse stoßen.

R. A. M.

8

Fritz Knapp. Andrea del Sarto. Bielefeld und Leipzig 1907. (Nr. XC der „Künstler-Monographien".

Es hat bisher Andrea del Sartos Biographen besonders gereizt, dieses Künstlers interessante Persönlichkeit, von der Vasari eine so leidenschaftlich anschauliche Schilderung entworfen, in seinen Werken aufzusuchen. Knapp geht einem solchen Beginnen fast völlig aus dem Wege; Leben und Werk werden getrennt behandelt und fallen, anstatt zu einer unlösbaren Einheit zu verwachsen, ganz auseinander. Augenscheinlich haben die vielfach gegen die Angaben Vasaris erhobenen Bedenken, wie sie etwa Gronau in seiner deutschen Ausgabe zusammenfaßt, den Verfasser skeptisch gestimmt; wie er sich mit Recht gegen die allzuoft in seinem Werk herausgefundenen Selbstbildnisse und Porträts der Lucrezia wendet, so mag er überhaupt aus diesen Bildern kein subjektives seelisches Bekenntnis einer nervösen sensiblen Künstlernatur herauslesen, sondern des Meisters Arbeiten sind ihm vor allem Schöpfungen eines virtuosen Talentes, dem das „l'art pour l'art" der modernen Franzosen höchstes Gesetz war. Knapps Fragestellung, mit der er in dem Hauptteil, dem wertvollsten seines Buches, der Reihe nach an die einzelnen Bilder herantritt, ist nicht psychologisch, auch nicht rein ästhetisch, da sie sich mit konventionellen Urteilen, wie leer, uninteressant, großartig usw. begnügt, sondern geht von äußerlich formalen Gesichtspunkten aus, will bei jeder Arbeit entscheiden: Was bringt das Bild künstlerisch Neues? Dabei führt der Verfasser im Wesentlichen nur die leitenden Gedanken weiter aus, die Wölfflin in seiner „klassischen Kunst" in dem schönen Abschnitt über Andrea niedergelegt hat. Er ist überhaupt ein fanatischer Anhänger der neuen Methode, die Wölfflin in die Kunstgeschichte eingeführt und die unter den Händen seiner Schüler so viel an Feinsinn, Prägnanz und geistreicher Überzeugungskraft verliert. Die Analyse der Form wird allzuweit getrieben, aufs Kleinliche,

Verwirrende ausgedehnt; da sich die Behandlung der gleichen Probleme bei der Durchnahme der einzelnen Bilder beständig wiederholt, entsteht eine ermüdende Breite der Darstellung; unzählige Einzelheiten ziehen in Vergleichen mit andern Meistern, in der Feststellung von Beeinflussungen, in der steten Gegenüberstellung der Stile (Quattrocento — Cinquecento) an uns vorüber, und sie wollen sich nicht zum Ganzen einen, weil das geistige Band der schaffenden Persönlichkeit fehlt, das alles in der Einheit eines künstlerischen Willens zusammenhielte. Wölfflin ist dieser Gefahr der Zersplitterung in seinem Dürer nicht immer entgangen; Knapp ist ihr erlegen. Die zusammenfassenden Bemerkungen der Einleitung sind nicht genügend, die Gruppierung der einzelnen Perioden ist nicht überzeugend. Über einen der geschmackvollsten und graziösesten Meister ist hier ein wenig homogenes, schwerfälliges und in der äußeren Form unzulängliches Buch geschrieben worden.

Knapp stellt die hohe koloristische Begabung Andreas in den Mittelpunkt seiner Darstellung, und seine ausführlichen, mit großer Sorgfalt angefertigten Farbenanalysen sind das Beste seiner Arbeit und gehen weit über alles bisher Gegebene hinaus. Starkem Widerspruch wird seine ziemlich gesuchte Annahme begegnen, daß Andrea während seines Aufenthaltes in Paris von „nordischer Koloristik" beeinflußt worden sei, wobei etwa an Fouquet und den Maitre des moulins zu denken ist. Ebensowenig geht es m. E. an, ihn „einen Stammesverwandten des großen Michelangelo" zu nennen. So oft er ihn nachgeahmt, so viel er von ihm gelernt, der Stoff, aus dem der geschmeidige Andrea gebildet, ist ein ganz andrer. Eher mag er mit Correggio, der in dem ganzen Buche nur zweimal, mit Giorgione, der gar nicht erwähnt wird, verwandt sein; man mag ihn an Lonardo anknüpfen; von Michelangelo trennt ihn eine unüberbrückbare Kluft. Darum wird man auch gegen den monumentalen Stil, den Kn. als letzte Periode des Meisters unter dem dominierenden Einfluß Michelangelos annehmen will, mißtrauisch sein. Andreas' „Monumentalität" hat stets etwas Spielerisches, Verwischtes, und die Parforcestücke in der Art des Fra Bartolommeo oder Michelangelo nimmt der Verf. nach meiner Meinung viel zu ernst. Mit der beständigen Feststellung von Einflüssen wird in dem ganzen Buche überhaupt ein gewisser Sport getrieben. Dicht nebeneinander auf derselben Seite (23) „scheint er durch Filippino und dessen Strozzifresken beeinflußt", wird gefragt: „Sollte übrigens der springende Hund nicht eine Reminiszenz aus Schongauers Kreuztragung sein?" So ist wohl auch der unleugbar große Einfluß Dürers überschätzt, der Zusammenhang mit Correggio, aus einer innerlichen Verwandtschaft beider resultierend, zu gering angeschlagen.

Kn.'s Analyse einzelner Werke ist sehr eingehend aus einer genauen Kenntnis und Vertrautheit mit dem Stoff erwachsen. Seine Arbeiten über Andreas' Lehrer, Piero di Cosimo und Fra Bartolommeo, haben ihn ja in der florentinischen Kunstgeschichte besonders heimisch werden lassen. Vortrefflich ist z. B. die allmähliche Entwicklung der Kunst des Meisters in den Scalzofresken anschaulich gemacht, wenngleich die einzelnen Bilder des Zyklus durch die chronologische Anordnung auseinander gerissen werden. Im Urteil ist der Verf. jedoch allzu unbekümmert und schnell fertig, wie er denn auch die Ausmalung von Bildern, die er nicht kennt, nach seiner Phantasie unternimmt, wobei ihm manche Mängel seiner vorlauten Divination nachgewiesen werden könnten. So wird auch der Zeichner Andrea, dieser Meister „senza errori", in einem kurzen aphoristischen Anhang abgetan, während ein tiefstes Eindringen in seine Kunst durch einen beständigen Hinweis auf die Zeichnungen bei Analyse der Bilder allein möglich wäre. Die nichtachtende Erwähnung Berensons bei dieser Gelegenheit wird manchen unangenehm berühren, zumal Kn. sich durchaus an seinen Katalog der Handzeichnungen hält. Ich bekenne jedenfalls, aus Berensons geistvollem Abschnitt über Andrea in seinen „drawings of florentine painters" mehr gelernt zu haben, als aus Kn.'s ganzem Buche. Auch den Vorwurf: „voller großer Phrasen und ohne Klarheit der Definition", der Berensons Charkteristik gemacht wird, könnte man leicht auf Kn. zurückwenden. Das falsche Pathos und die abstruse Art der Darstellung, die in seiner Einleitung zu dem Michelangelo der „Klassiker der Kunst" manchmal direkt unabsichtlich komisch wirken, fehlen so ziemlich, aber an stilistischen Entgleisungen, an unanschaulichen Satz- und Worthäufungen, an saloppen Redewendungen ist kein Mangel, und sie stören eigentlich am meisten in diesem Buche, dem bei allen Fehlern kenntnisreiche Sammlung und sorgfältiger Eifer nicht abzusprechen sind.

Paul Landau.

V. v. Loga. Goyas Zeichnungen. Sep.-Abdr. aus: Die graphischen Künste. Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst. Fol.

V. v. Loga, der unermüdliche Goyaforscher hat, seit er vor vier Jahren sein grundlegendes

Hauptwerk über den spanischen Künstler veröffentlicht hat, seinen Studien über denselben engere Grenzen gezogen. Er publizierte im Vorjahre mit Hilfe der Reichsdruckerei die seltensten graphischen Arbeiten des Meisters und er gibt uns neuerdings eine Auswahl von Zeichnungen desselben, welche die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst mustergiltig reproduziert hat. Es handelt sich um 21 Zeichnungen, die den Kabinetten zu Berlin, Hamburg und Madrid entnommen, außerordentlich charakteristisch für die Art sind, in der Goya bei der Fixierung seiner Ideen Pinsel, Feder, Stift, Sepia, Röthel, Kreide oder Tusche handhabte. Dem Stoffe nach sind es Entwürfe zu den Caprichos, darunter mehrere nicht im Stich ausgeführte, zur Tauromaquia, den Desastres de la guerra und den Proverbios, also ausnahmslos Skizzen zu graphischen Arbeiten, solche zu Gemälden Goyas sind, wie Loga ausführt, ja nicht bekannt. Zu dem kurzen Text, in dem der Verfasser den Schicksalen von Goyas Handzeichnungen nachgeht, sie klassifiziert und ihre Technik beschreibt, wäre nur zu erwähnen, daß Goya nicht nur im Alter in Bordeaux, sondern schon 1785 in Spanien Luftschiffer sehen konnte, die Inquisition hatte diesen, nachdem sie einen Revers ausgestellt hatten, daß dabei alles mit natürlichen Dingen zugehe, das Aufsteigen erlaubt.

M. v. Boehn.

E. Serrano Fatigati, Portadas artisticas de monumentos españoles, desde el siglo XII hasta nuestros dias. Madrid, o. J. 20 pes.

Man wird eine Arbeit über ein so unerforschtes Gebiet, wie es die spanische Portalplastik darstellt, ohne weiteres freudig begrüßen, selbst wenn, wie in der vorliegenden, die Resultate den Erwartungen nicht entsprechen sollten. Immerhin kann sie eine Grundlage für eingehendere Studien bilden.

Die völlige Abhängigkeit des spanischen Kirchenschmucks von der romanischen und gotischen Skulptur Frankreichs ist schon lange bekannt. Es hätte sich nun, da wir über die französischen Schulen genügende Klarheit erlangt haben, gelohnt, ihren Anteil in Spanien genauer zu lokalisieren. Bei einigen Portalarbeiten, z. B. den sehr interessanten an gotischen Kirchen Navarras (Estella, Tudela, Pamplona) und Kataloniens, wäre es sicher verhältnismäßig leicht gewesen, die direkten Vorbilder in Languedoc oder Gascogne nachzuweisen, da auch das ikonographische Programm fast völlig identisch ist. Der Verfasser beschränkt sich da aber leider meist auf Zitate aus André Michels neuer Kunstgeschichte.

Ebenso führt er die nicht unerheblichen Einflüsse des romanischen Italien auf Katalonien nicht näher aus. Dagegen bemüht er sich, stellenweise autochthone Elemente (besonders in Asturien) festzustellen, kommt aber selbst bezüglich des prächtigen Ruhmesportikus von Santiago zu keinem positiven Ergebnis.

Dankenswert sind die Hinweise auf orientalische Einschläge, die bisher nie genügend gewürdigt wurden. An zahlreichen romanischen Kapitälen (in Sepúlveda, Silos usw.) finden sich Darstellungen von Raubvögeln, Tierkämpfen, Jagden, exotischen Tiermenschen u. a. m., die der Verfasser der Berührung mit der arabischen Kunst zuschreibt, wenn sie auch oft mit dieser nur die Quelle gemeinsam haben werden. Die islamische Provenienz ist übrigens zum Teil notorisch, da an manchen Orten maurische Gefangene erwiesenermaßen gezwungen wurden, für die Kirchendekoration zu arbeiten, und da Beziehungen zu den bekannten Ablutionswannen von Medinat-az-Zahira, Granada und Játiba sowie zu Schnitzarbeiten aus der Zeit des Kalifats unverkennbar sind. In dieselbe Richtung scheint die häufige Portalform des Zackenbogens, das Sägezahnmotiv und der eigenartig orientalische Charakter der ganzen sogenannten Arte Alfonsi (unter Alfons X.) zu gehören.

Eine Einwirkung der mohammedanischen auf die christliche Kunst steht ja durch die geschichtlichen Ereignisse oft, z. B. für Toledo und Valencia, außer Frage.

Beziehungen zu England, die der Verfasser bisweilen konstatiert, scheinen nur vorübergehend, wenn nicht zufällig, bestanden zu haben.

Über den stilistischen Ursprung der Glanzportale an den großen kastilischen Kathedralen (Toledo, Burgos, León) erfahren wir nichts Neues.

Die an sich schon recht unübersichtliche Darstellung hätte durch ein Ortsregister oder wenigstens Hervorhebung aller Ortsnamen in Kursiv- oder Sperrdruck gewiß gewonnen. In seiner gegenwärtigen Gestalt können wir das Buch nur wegen der zahlreichen, großenteils bislang unpublizierten Abbildungen empfehlen.

Der letzte Abschnitt nötigt uns einen ernsten Tadel ab, den wir gern umgangen hätten, da man angesichts der Anfänge, in denen die spanische Kunstforschung steckt, mit ihren zahlreichen Mängeln nicht allzuscharf ins Gericht gehen darf. Es sollen zum Schluß die Portale „von 1500 bis auf unsere Zeit“ durchgejagt werden. Natürlich werden die bedeutenden

Werke der Spätgotik (z. B. das prächtige Portal der Capilla Real in Granada) und die hervorragenden Schöpfungen plateresken Stiles, die einzigen charakteristisch spanischen, mit keiner Silbe angedeutet, während zahlreiche geschmacklose Leistungen des kläglichen Madrider Klassizismus breite und wohlwollende Berücksichtigung finden. Vielleicht hat der Verfasser, der der Akademie von S. Fernando angehört, geglaubt, einige Worte pro domo beifügen zu müssen, er hätte aber zweifellos seinem Buche besser gedient, wenn er sich auf das Mittelalter beschränkt und auf diesem Gebiete seine Studien vertieft und erweitert hätte.

Noch immer beliebt man in zahlreichen spanischen Publikationen möglichst „von den Anfängen bis auf die Gegenwart“ handeln zu wollen, aber abgesehen davon, daß der Vorsatz regelmäßig Utopie bleibt, wird durch derartige Quijoterien der wissenschaftliche Wert des Ganzen natürlich sehr in Frage gestellt.

Ernst Kühnel.

8

Kurt Münzer, Die Kunst des Künstlers. Prolegomena zu einer praktischen Ästhetik. Mit 10 Abbildungen. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1905. gr. 8°. 112 S. Preis broch. 5,— M. geb. 6,50 M.

Der pretiöse Titel erweckt große Erwartungen. Aber schon der erste Satz des Buches zwingt, sie zurückzudämmen. Da heißt es: „Nur der Geweihte sollte von dem Heiligen, nur der Künstler von der Kunst sprechen.“ Unwillkürlich geht einem das Wort „Bilde, Künstler, rede nicht!“ durch den Sinn.[1]) Dann aber fragt man bescheidentlich: Und warum soll nur der Künstler von der Kunst reden? Die Antwort lautet ein wenig mystisch: „Denn noch immer ist die Kunst das, was nicht für alle ist, und was nicht alle können. Eine zweite Weltschöpfung bemächtigt sie sich wie die erste des Lebens der Menschen und zwingt Geist und Gemüt, sie zu durchdringen.“ Also weil die Kunst eine zweite Weltschöpfung ist, sollen nur ihre Schöpfer von ihr sprechen? Ist das denn auch bezüglich der ersten Weltschöpfung so? Was wohl die Naturforscher sagen würden, wenn irgend ein Jemand käme und ihnen sagte, sie hätten das Recht nicht, sich in die tausend Probleme der Natur zu vertiefen, da sie die Natur nicht geschaffen hätten? Ich fürchte, sie würden mit einem homerischen Gelächter antworten. Kurt Münzer aber sagt allen Ernstes, es dürfe niemand von der Kunst sprechen, als der, der sie schaffe. Und doch behauptet er nicht etwa, daß die Kunst ein tiefes Geheimnis für den Nichtkünstler sei; im Gegenteil. Er sagt: „In Wahrheit gibt es nicht leicht eine zweite menschliche Betätigung, die schneller und einfacher zu begreifen ist als die Kunst.“ Aber er fügt hinzu: „Unbegreiflich ist nur das Ingenium, das Medium zwischen Natur und Kunst, die Künstlerseele.“ Man höre wohl: „unbegreiflich“! Also doch wohl für jeden unbegreiflich, für den Nichtkünstler und für den Künstler? O nein, keineswegs! Denn Münzer sagt: „Und selbst dieses Unbegreiflichste des Unbegriffenen ließe sich erforschen — auf einem praktischen Wege.“ Und diesen praktischen Weg will er der Menschheit zeigen.

Mehr hat noch nie ein Kühner versprochen! Und voller Spannung fragen wir, wie er es machen will, „das Unbegreiflichste des Unbegriffenen“ uns armen Laien begreiflich zu machen.

Die Sache ist erstaunlich einfach. Da bisher „immer nur Philosophen und Kunstgelehrte ästhetisiert haben, anstatt der vor allem dazu Berufenen: der Künstler“ und da andererseits es „gerade die Aufgabe unserer Zeit, der wie kaum einer zweiter die Kunst fast Lebensbedingung geworden ist, sein muß, eine wirkliche Kunstlehre zu schaffen“, so müssen die Künstler die Kunstlehre schreiben. Diese „Ästhetik der Künster“ ist aber leider noch ungeschrieben, doch kann man sie dadurch ersetzen, daß man die Aussprüche aller Künstler sammelt und aus ihnen diese Kunstlehre destilliert, denn „an der praktischen Ästhetik sollen alle unsere Künstler schreiben“. Und diese Arbeit will Curt Münzer auf sich nehmen.

Nun ist es eine schöne Sache, wenn man einen Haufen bunter Edelsteine zur Verfügung hat, um daraus ein köstliches Schmuckstück zu machen, aber man braucht dazu außer den Edelsteinen noch einen geschickten Juwelier. Unzweifelhaft hat Münzer eine Fülle von prachtvollen Aussprüchen toter und lebender Künstler zusammengebracht, aber sie sind so wunderlich aneinander gereiht, daß es einem um die liebevolle Arbeit der Fassung leid tut.

Ich will gar nicht davon sprechen, daß der Verfasser, der mit dem Satze: „nur der Künstler sollte von der Kunst sprechen“ majestätisch anhub, im Verlaufe seiner Arbeit auch mit den Aussprüchen solcher Männer vorlieb nimmt, die keine Künstler, sondern nichts weiter als Philosophen, Kunstgelehrte usw. waren, will auch nicht einmal tadeln, daß sehr wichtige Künstler-

[1]) Fr. Hebbel schrieb: „Künstler, nie mit Worten, mit Taten begegne dem Feinde! Schleudert er Steine nach Dir, mache Du Statuen draus!“

schriften völlig unberücksichtigt geblieben sind, ich möchte nur auf das Unzulässige hinweisen je nach Gutdünken Stimmungsurteile und Lebensmaximen, die Ansichten Kurzsichtiger und Weitschauender, die Behauptungen stürmischer Jugend und geruhigen Alters, die Künstlergedanken revolutionärer und konservativer Zeiten als gleichwertig zu behandeln. Auf solche Weise kann man in der Tat mit leichter Mühe alles beweisen, was man beweisen möchte, und beweist damit doch gar nichts. Und auf solchen Wegen mag man zu so seltsam sicheren Urteilen kommen, wie der Verfasser. So wenn er Michelangelo korrigiert oder wenn er behauptet, daß „die Höhe einer Kunst immer nur mehr oder minder idealisierte ruhige reine Charakterköpfe kennt" oder wenn er der italienischen Kunst eine bessere Zensur erteilt als der deutschen, weil „deutsche Kunst befriedigt, italienische die Sehnsucht weckt und nährt. Aber der große Mensch strebt nicht nach Ruhe, sondern nach ewiger Bewegung."

Kein Mensch wird es Kurt Münzer übel nehmen, wenn sein Kunstgeschmack besonderer Art ist und wenn ihm für ein — ich möchte sagen naturwissenschaftliches — Verstehen gewisser Kunstrichtungen das Organ fehlt; aber das berechtigt ihn doch nicht, es als „die praktische Ästhetik der Künstler" zu verkündigen, daß „der Impressionismus darin schwelgt, den Finger auf alle Unklarheiten der Natur zu legen" und daß „die Kunst alles, was das Leben, das Gemeinwirkliche leisten kann, von ihren Aufgaben auszuschließen hat." Zum Beweis aber dafür, daß in der heutigen Kunst der „Kruditäten und Horribilitäten" viele geschaffen würden und „alle Luftlichter und Reflexe der Natur dort nachkopiert würden, wo sie durch einen Zufall hingeraten sind und ‚gesetzlich' gar nicht hingehören", zitiert der Verfasser Otto Knille! Wie nun, wenn er an dieser Stelle Liebermann oder Louis Corinth oder van Gogh zitiert hätte?

Vielleicht daß er dann eingesehen hätte, daß die Künstler doch bisweilen außerordentlich verschieden in ihren Kunstanschauungen sind, — sein müssen. Und vielleicht hätte ihn das veranlaßt, seine Feder niederzulegen und einstweilen dem Problem nachzusinnen, wie es kommt, daß die Künstler, wenn sie über die Kunst schreiben, die köstlichsten Wahrheiten zum Verständnis ihrer persönlichen Kunst schreiben, daß sie aber sehr selten ein Verständnis für eine völlig anders geartete Kunst zeigen. Vielleicht hätte ihn solche Reflektion dann dazu angeregt, die ganze Frage anders anzupacken und zu untersuchen, welchen Einflüssen Kunstanschauung und Kunst unterliegen, und was als Kern bleibt, wenn man von den Einzelerscheinungen zum „Urphänomen" — um mit Goethe zu reden — vorzudringen sucht.

Theodor Volbehr.

Wolfgang v. Oettingen. Berlin. (Stätten der Kultur. Herausgegeben von Georg Biermann. Band 1.) Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Ein Gesamtbild der Kulturgeschichte Berlins in seiner fast neunhundertjährigen Entwicklung vom Fischerdorf bis zu der heutigen vielbewunderten Dreimillionen-Stadt. Und dies alles in einem kaum fingerstarken Bande, der noch dazu mit vielen Dutzenden von trefflichen Abbildungen aus dem neuen und alten Berlin geschmückt ist. Welche umfangreiche Literatur muß man sonst durcharbeiten, um einigermaßen sicheres Urteil über ein einzelnes Gebiet der historischen Entwicklung Berlins zu gewinnen. Hier dagegen ist in der Tat der Versuch geglückt, aus allen Hauptgebieten der Berliner Kulturgeschichte aus dem politischen, kommunalen, religiösen, wissenschaftlichen, literarischen, künstlerischen, volkswirtschaftlichen und gesellschaftlichen Leben der Hauptstadt die gesicherten Resultate der Spezialforschung zusammenzufassen und in fesselnder Weise für die große Menge der Gebildeten zu schildern.

Der Verfasser des Buches, Wolfgang v. Oettingen, hat die schwierige Aufgabe mit der wissenschaftlichen Sorgfalt und dem Takt gelöst, welche schon so manche seiner früheren Arbeiten auszeichnete. Über sein eigentliches Fach, die Kunstgeschichte und Kunstkritik ist er diesmal weit hinausgegangen. Die übrigen Gebiete in dem vielseitigen Bilde der Berliner Kultur, namentlich die Geschichte des geistigen Lebens der Bevölkerung, nehmen einen wesentlich größeren Raum in seinen Schilderungen ein. Sehr fesselnd sind besonders die Abschnitte über das Aufblühen der Wissenschaften in Berlin, über das religiöse Leben, über die Stellung der einzelnen Konfessionen zueinander, die Protestanten, Katholiken und Juden im Laufe der letzten drei Jahrhunderte. Musik, Literatur, Bühne, bildende Kunst und die Art wie die Berliner Bevölkerung sich im Laufe der letzten Jahrhunderte zu allen diesen Dingen verhalten hat, wird von dem Verfasser treffend geschildert. — Die zahlreichen Abbildungstafeln stellen größtenteils Gebäude und Straßenbilder aus dem alten, heute längst verschwundenen Berlin dar. Aber auch aus dem Berlin der Gegenwart sind manche interessante Darstellungen ausgewählt. Auf diese Weise bietet das kleine

Buch einen trefflichen Einblick in die merkwürdige Entwicklung Berlins. Mit schnell und sicher gezeichneten Strichen führt uns der Verfasser auf jedem einzelnen Gebiete durch die Jahrhunderte hindurch und wir lernen den merkwürdigen Werdegang der jüngsten unter den modernen Weltstädten mit weit weniger Aufwand an Zeit und Mühe verstehen, als dies bisher durch einzelne Handbücher über besondere Spezialgebiete aus der Geschichte und der Kultur Berlins möglich war. Der Buchschmuck von Meinhard Jacoby geht glücklich auf die Schilderung Berlins und mancher charakteristischer Typen des Berliner Lebens ein, so daß auch die künstlerische Ausstattung das ihrige dazu beiträgt, das Gesamtbild, das uns Öttingens Arbeit darbietet, in gefälliger Weise abzurunden.

Georg Voß.

Jos. Aug. Beringer: „Kurpfälzische Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert." In der Sammlung: „Baden. Seine Kunst und Kultur." Im Auftrage der Vereinigung: Heimatliche Kunstpflege, Karlsruhe, herausg. von Albert Geiger. J. Bielefelds Verlag Freiburg (Baden) 1907.

Nachdem der Verfasser uns schon vor einigen Jahren mit seinem Buch über den belgischen, in Mannheim als Akademiedirektor wirkenden und gestorbenen Bildhauer Verschaffelt einen wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts geschenkt hat, faßt er in der vorliegenden Darstellung seine genauen Kenntnisse vornehmlich der pfälzischen Verhältnisse zur Zeit der Fürstenkultur zu einem ungemein anschaulichen, ja geistvoll entworfenen Bilde zusammen. Erscheint uns die Kurpfalz für diese Kultur als ein besonders typisches Beispiel, so vermögen wir mit Beringer doch eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten des geistigen, kulturellen und künstlerischen Lebens zu erblicken, die er zum ersten Male im Zusammenhange darstellt, so daß der kurzen Schilderung und lebendig populären Darstellung auch für den Kunsthistoriker einige wertvolle Angaben zu entnehmen sind. Abgesehen von den großen Schloß- und anderen Monumentalbauten in Mannheim und Schwetzingen, die Beringer natürlich behandelt, vermag er einen eigenen Typus des Mannheimer Wohnhauses nachzuweisen, der in die Geschichte der bürgerlichen Architektur aufzunehmen ist. Er macht darauf aufmerksam, wie niederländische, hugenottische und dann französische Einflüsse, infolge von Einwanderungen oder sonstigen politisch-kulturellen Beziehungen, sich hier einfinden und betätigen. Zusammen mit der Baukunst wurden Bildhauerei, Eisenarbeit und Schreinerei in eigenartiger Weise vorzüglich gepflegt. Noch heute zeugen manche Arbeiten dieser Art in Mannheim und anderen Orten der Pfalz von dieser Tätigkeit. In diesem Zusammenhang möchte der Schreiber dieses Referates auch auf die vielen Madonnenstatuen aufmerksam machen, die ähnlich den, von Beringer kurz gestreiften Heiligenstatuen in Mannheim, in Heidelberg an vielen ersten Etagen alter Häuser, namentlich an den Straßenecken, meist in Muschelnischen angebracht zu sehen sind, darunter ganz anmutige Leistungen. Es hat fast den Anschein, als ob, trotz aller kriegerischen Zwischenfälle, von denen gerade dieses arme Land heimgesucht gewesen, noch immer eine gute alte Bildhauer- und Steinmetzen-Tradition, jedenfalls recht viel Sinn für dergleichen Arbeiten und Schmuck, von den Zeiten des Ottoheinrich- und des Friedrichbaues her, sich hier erhalten hat. Denn auf die Tätigkeit und Einwirkung der z. T. bedeutenden ausländischen, französischen, italienischen und belgischen, vornehmlich in Schwetzingen beschäftigten Meister allein sind diese, auffallend häufigen und hübschen, wenn auch nicht großen Werke nicht zurückzuführen. Ähnliches gilt von den schmiedeeisernen Arbeiten. Die prächtigen Tore an der Mannheimer Jesuitenkirche, von dem einheimischen Schlossermeister Phil. Reinh. Sieber ausgeführt, gehören zum Schönsten, was die Rokokokunst in dieser Art hervorgebracht hat und halten als kunstgewerbliche Leistungen sehr wohl den Vergleich mit den berühmten Gittertüren der Würzburger Residenz aus. Welche Rolle das Frankentaler Porzellan gespielt hat, ist bekannt. Für die Geschichte des Kupferstiches liefert Beringer in dem knappen Abschnitt über die graphische Kunst einen kleinen Beitrag. Ist doch der „Mannheimer Kupferstich" eine inhaltsvolle Mappe für sich. Es sind bloß allgemeine Andeutungen, die Beringer in dem Rahmen dieser Arbeit naturgemäß hat geben können nach diesen und anderen Richtungen. Indessen sie bedeuten auch für den Kunsthistoriker wertvolle Fingerzeige.

Alfred Peltzer.

Deutsche Kunst in Lichtbildern. Ein Katalog, zugleich ein Kompendium für den Unterricht in der Kunstgeschichte, bearbeitet von Dr. F. Stödtner. Berlin 1908.

In einem 14000 Lichtbilder umfassenden Katalog führt uns Dr. Stödtner hier die deutsche

Kunst in einer Reichhaltigkeit und Vollständigkeit vor, für die es keinen Vergleich gibt. Er hat seit Jahren unverdrossen Deutschland mit dem Automobil abgefahren, von keinem Eisenbahnstrang oder Bädeckerstern gefesselt, Bekanntes und Unbekanntes eingesammelt und zu einem Thesaures nie geahnter Größe aufgetürmt Man darf sagen, daß Deutschland, sieht man von einigen großen Museen ab, jetzt von Stödtner in demselben Sinne durchphotographiert ist, wie Italien von Alinari, Anderson, Brogi und Gargioli. Es sind nicht in erster Linie die Museumsbestände, sondern die Kunstwerke der kleinen Stadt und der Kirchen, die diese Fülle ergeben haben. Am verblüffendsten ist die Masse der Holzplastik, die über alle Erwartung reich und edel sich bietet. Süddeutschland, der Rhein und Mitteldeutschland geben das Beste. Ich stehe nicht an, diesen Katalog als Nachschlagebuch neben Dehios Reisebuch zu stellen; diese beiden Handbücher werden dem neuen Studium der deutschen Kunstgeschichte vor allem zu gute kommen. Besonders wichtig ist, daß die Aufnahmen auch als einfache Photographien in verschiedener Größe abgegeben werden. Das Alinariformat kostet hier 1,— M., also soviel wie Bruckmanns Pigmentdrucke. Jetzt ist also die Möglichkeit gegeben, die Spätgotik Deutschlands ebenso durchzuarbeiten wie das italienische Quattrocento. Damit ist für viele Menschen, die nicht weit reisen können, aber Gaben und Zeit für die Kunstforschung haben, neues Material zugänglich gemacht. Freilich wird es beim Studium der deutschen Kunst immer einer gewissen Reife bedürfen, bis man das richtige Verhältnis zu ihr findet. Der Neuling findet sich in Fiorenz leichter zurecht als in Rothenburg. Denn die italienische Kunst ist organisch und methodisch klar entwickelt worden, während die deutsche isoliert bald da bald dort blüht und wieder vergeht. Stödtners Lichtbilder sind da, wo sie auf eigenen Aufnahmen beruhen, die besten, die wir haben; und die Mehrzahl dieser 14000 Nummern sind Originalaufnahmen. Wenn wir es schmerzlich vermissen, daß die deutsche Plastik des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums nicht aufgenommen ist, so trägt St. nicht die Schuld. Für Unterrichtszwecke der Schule wird es ratsam sein, aus der großen Fülle eine Anzahl von etwa 500 Lichtbildern auszusondern, in derselben Weise, wie es Fritz Knapp in seinem eben erschienenen Buche „Die Kunst in Italien" für die italienische Kunst getan hat.

Paul Schubring.

KLEINE ANZEIGEN

Leipzig. Über den bekannten, aus dem Zeitalter der Renaissance stammenden Brief über die Erhaltung der römischen Altertümer, den man fast allgemein Raffael zugeschrieben hat, wird noch im Verlaufe dieses Jahres im Verlag von Klinkhardt & Biermann eine ausführliche Monographie von Julius Vogel erscheinen, in der über den Autor des Briefes sowie über seine historische Bedeutung ausführliche Mitteilungen gebracht werden.

München. Das Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (Verlag von Callwey) wird nach einer Verfügung des bayerischen Kultusministeriums den offiziellen Titel führen: „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der kgl. Staatssammlungen von Ludwig von Buerkel". Der nächste, voraussichtlich Anfang Juni zur Ausgabe gelangende 3. Band des verdienstvollen, für das wissenschaftliche Münchner Kunstleben unentbehrlichen Unternehmens, wird wiederum eine Reihe größerer Studien von Münchner Kunsthistorikern, besonders über die Neuerwerbungen der kgl. bayer. Staatssammlungen enthalten. Von auswärtigen Forschern stellt Dr. Gronau-Fiesole das urkundliche Material über die dann hoffentlich erledigten Tiziankopien der Münchner Residenz zusammen und führt den Nachweis, daß Tizians Originale, 1649 in London versteigert, 1652 tatsächlich nach Spanien gelangt sind.

Unter dem Titel **The Mask** erscheint vom März d. J. an eine internationale Zeitschrift für Theaterkunst in London, Berlin, Amsterdam und Florenz. Uns interessiert im wesentlichen nur das Äußerliche der neuen Zeitschrift, dieses aber in hohem Grade: denn es gibt überhaupt kaum ein periodisches Blatt, das sich mit einem so vollendeten buchkünstlerischen Geschmack dem Leser empfiehlt. Man hat das Gefühl, einen alten Venezianer Druck in die Hand zu bekommen: so großartig ist das Verhältnis von Druck zu Papier, von Spiegel zu Seite, so sparsam und vornehm sind die eingestreuten Zeichnungen. Es versteht sich, daß The Mask rein englisch erscheint; vielleicht sind gegenwärtig, wie vor Jahrzehnten, immer noch die Engländer die einzigen, die eine so durchaus harmonische Druckschrift hervorbringen können; bei uns wagt man höchstens an die „Neue Rundschau" zu denken. Das ist nicht angenehm zu hören, aber es ist so.

S.

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

(I. Art ancien. Old art.)

1. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Old architecture.)

Canon Bartleet. The Priory of St. Guthlac. Hereford. (Transact of the Bristol Archaeol. Soc., 1.)

Cloquet, L. Les maisons anciennes en Belgique. (Rev. de l'art chrét., 2.)

Dachler, A. Nordische Bauernhäuser. (Ztschr. f. Österreich. Volksk. 1—2.)

Demiani, A. Zaragoza. Ein Beitrag z. Charakt. d. christl.-arab. Kunst in Spanien. (Ztschr. f. bild. Kunst, 7.)

English Mediaeval Architecture from Ancient Seals. (Builder, 3396.)

Hehl, Chr. Die englischen Kathedralen. (Deutsche Bauztg., 28.)

H. H. La tour de l' Oud Hof à Bruges. (Rev. de l'art chrét., 2.)

Köbke, P., De danske Kirkebygninger. Kortfattet Oversigt. 2. forögede Oplag. Med 136 Billeder. (Folkeläsning Nr. 131.) 160 S., 8°. Köbenhavn, Gad. geb. Kr. 1.50.

Krassowsky, M., Materialien zur Geschichte d. russ. Baukunst.: Eine Kirche im Dorf Chrapow, Gouvernement Rjasan, aus d. J. 1686 (Sodtschij Nr. 4, 5 u. 6.)

Normand, Ch. Paris disparu les vieilles halles au sud de Saint-Eustache. (Ami d. monum. et d. arts, 121.)

Norsk Stavkirke i tysk Fjeldbygd [zu Brückenberg im Riesengebirge] (Morgenbladet, Kristiania, Nr. 193.)

Roehrich, N. Les Anciennes églises de Finlande. (Storyje Gody, II.)

Rott, H. Bauspäne v. e. anatolischen Reise. (Ztschr. f. Gesch. d. Archit., 6.)

Rouen démoli: La maison disparue du peintre Jouvenel. (Ami d. monum. et d. arts, 121.)

Sirén, Osv.: Intryck af Stockholms slotts norra fasad (Svenska Dagbl. Nr. 76.)

Tzigara-Samurcaş, A. Jurnal şi biserica Colţea. (Convorbiri Literare, 3.)

Wrangel, Baron N. Der Architekt Vincent Brenna. (Staryje Gody, III.)

1a. Deutschland.

(Allemagne. — Germany.)

Adler F., Die Stiftskirche St. Peter in Wimpfen im Tale. (Denkmalpflege, 5.)

Biermann, Georg. Das alte Leipziger Rathaus und seine künstlerische Auferstehung (Daheim 1908.)

Doering. Berühmte Tiroler Kunststätten. I. Der Kreuzgang z. Brixen. (Deutsche Alpenztg., 24.)

Eberth, R. Das althessische Dorf, sein Wohnhausbau und seine Inneneinrichtung. (Hessenland, 8).

Ebinghaus, A. Das „Haus“ in Westfalen. (Rheinlande, 4.)

Phleps, H. Zwei Schöpfungen des Simon Louis du Ry aus den Schlössern Wilhelmstal und Wilhelmshöhe bei Kassel. (Ztschr. f. Bauwesen, 4—6).

Schroth, J. Die Stadtpfarrkirche z. Haslach i. Kinzigtal (Baden). (Ztschr. f. christl. Kunst, 1.)

Schuster, E. Burgen und Schlösser Badens. 6. u. 7. Lfg. Karlsr., Gutsch. Je 1.—

2. Alte Malerei.

(Peinture ancienne. Old painting.)

Lichatscheff, N. P. „Manjera pisma Andreja Rubljawa“ (D. Art d. A. Rubiloff. XV. Jahrh.). Petersburg 1907. Gr. 8° 104 S. Text m. Abb. u. Taf. R. 5.—

Phillips, C. Two recent additions to the National Gallery. (Burl. Mag., 61.)

Rooses, Museumsdir. Max. Die Meister der Malerei und ihre Werke. Fünf Jahrhunderte Malkunst in Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, England u. den Niederlanden 1400—1800. Mit etwa 450 Abbildgn. und 13 Farbendr.-Taf. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. (XII u. S. 1—32 m. 1 farb. Taf.) Lex. 8°. Leipzig, W. Weicher (08). 1.—.

Tourneux, M. Une exposition rétrospective d'art féminin. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

2a. Deutschland.

Allemagne. Germany.

Alte Malerei

Biermann, G. Albrecht Dürer. (Daheim, 29.)

Dürers, Albr., schriftlicher Nachlaß. Hrsg. v. E. Heidrich. Berlin, J. Bard. Kart. ca. 6.—.

Frimmel, Th. v. Nochmals die Madonna Reichel von Dürer. (Bl. f. Gemäldek., 3).

Geiger, Alb. Goethe der Maler. (Xenien, 3.)

Glaser. Monographien, kunstgeschichtliche. Lex. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. XI. Glaser, Curt: Hans Holbein der Ältere. Mit 69 Abbildgn. auf 48 Lichtdr.-Taf. (219 S.) 08. Geb. in Leinw. 20.—.

Holbein the Younger: Masterpieces. 18mo. swd. 6d. net . . . Gowans & G.

Kolberg. Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg. (Ztschr. f. christl. Kunst, 1.)

Muther, R. Le Centenaire d'Angélique Kaufmann. (Staryje Gody II.)

Ochenkowski, H. Einige Bemerkungen über A. Dürer auf Grund d. Münchener Sammlungen. (Przewodnik nankswy i literacki I.)

Réau, L. — L'art allemand dans les Musées français. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4.)

Roth, V. Der spätgotische Flügelaltar in Mediasch. Broschüre. 1908. 50 S. m. 9 Tafeln.

Sigerus, E. Rosenauers Kreuzigungsbild. (Die Karpathen, 1.)

Weichers Kunstbücher. 16°. Lpz., W. Weicher. Jede Nr. —.80; Liebhaberausg. bar 2.—. 13. Holbein der Jüngere: Meisterbilder. Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Hanfstänglschen Orig.-Aufnahmen. (64 S.) 07.

Wölfflin, Heinr. Die Kunst Albrecht Dürers. 2. verm. Aufl. (VIII, 379 S. m. 144 Abbildgn.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann 08. 10.—; geb. in Leinw. 12.—.

Alte Malerei

2b. Frankreich.

France.

Borkowski. Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. 8°. Esslingen, P. Neff. Jedes Bdchn. 1.—. 13. Borkowsky, Prof. Dr. Ernst. Antoine Watteau. Mit 3 Taf. in Tonätzg. u. 9 Abbildgn. im Text. (46 S.) 08.

Cantalomessa, G. Due quadretti di Pierre-Antoine Patel [Schüler Claude Lorrains] (Bollett. d'arte 1.)

Durrien, P. Le peintre Jean Bourdichon et le comte Charles d'Angoulème, père de François I. (Chron. d. arts, 7.)

Mourey, G. Quelques aquarelles de L.-J. Desprez. (Les arts, 74.)

Alte Malerei

2b. Italien.

Italie.

Cantolamessa, G. Ancora del quadretto di S. Maria in Trastevere [Copia di G. Bellini]. (Bollett. d'Arte, 3.)

Chiappelli, A. A Luca Signorelli. (Nuova Antologia, 872.)

Cruttwell, Maud. Andrea Mantegna. Gr. 8vo. pp. 144, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture) . . . Bell, Mar. 08.

Eulenberg, Herb. Leonardo da Vinci. (Propyläen, 8. IV.)

Faguet, E. Les pensées de Léonard de Vinci. (Revue, 3.)

Grigioni, C. Per la storia della pittura in Ascoli Piceno nella seconda meta del secolo XV. (Rass. bibliogr. d. arte ital. 1—2).

Habich, G. Die Imperatorenbilder in d. Münchener Residenz. (Monatsh. f. Kunstwiss., 3.)

Mentzel, E. Das Abendmahl in Ponte Capriasca, e. alte Kopie d. Meisterwerkes v. Leonardo da Vinci in Mailand. (Voss. Ztg., 12. IV.)

Migeon, G. La collection de M. Gust. Dreyfus. [II. La peinture. III. petits bronzes.] (Les arts, 73.)

Péladan. Un idéalisme expérimental: La Philosophie de Léonard de Vinci d'après ses manuscrits. (Mercure de France, 254, 255.)

Pératé, A. Les mosaïques du baptistère de Florence. (Les arts, 74.)

Poggi, G. Di una Madonna del Bacchiacca attribuita a Raffaello. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4).

Priuli-Bon, Contessa. Sodoma. Re-issue. Cr. 8vo. pp. 156, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture) . . . Bell, Mar. 08.

Reymond, M. Les origines de la peinture Vénitienne [Besprech. v. Lionello Venturi]. (Gaz. d. beaux-arts, 607.)

Rose, (B. G.) Renaissance Masters. 3rd Edn. Cr. 8vo. 5s net u. Putnam.

Rushforth, M'Neil. Carlo Crivelli. Re-issue. Cr. 8vo. pp. 134, 3s. 6d. net (Great Masters in Painting and Sculpture) Bell.

Sirén, O. Anmerkungen zu Dr. Oskar Wulffs „Madonnenmeister". Ztschr. f. christl. Kunst, 1.)

Somi, Edm. Leonardo da Vinci. Berlin, E. Hofmann & Co. ca. 3.60

Voß, H. Charakterköpfe d. Secento. I. Massimo Stanzioni. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4.)

Woermann, K. Pietro d'Achiardis Sebastiano. del Piombo. (Dtsche. Literat. Ztg., 13.)

2c. Niederlande.

(Pays-Bas. Netherlands.)

Alte Malerei

Durand-Gréville, E. Notes sur les primitifs Néerlandais de la National Gallery. (Gaz. d. beaux-arts, 607.)

Freise, K. Rembrandt and Elsheimer. (Burl. Mag., 61.)

— Neuerwerb. holländ. Gemäldegalerien. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4.)

Friedlaender, M. Un tableau de Hugo van der Goes à l'Ermitage. (Staryje Gody III.)

Frimmel, Th. v. Bemerkungen über den „Meister von Utrecht". (Blätt. f. Gemäldek., 3.)

— Ein Bild von Jan Lys. (Blätt. f. Gemäldek., 3.)

Maeterlinck, L. Les peintres rhétoriciens flamands et le „maître des femmes mi-corps". (Gaz. d. beaux-arts, 609.)

Salten, F. Ein wiedergefundener Van Dyck. (Die Zeit, 17. IV.)

Schmidt-Degener, F. Adriaen Brouwer en de ontwikkeling zijner kunst [Schluß]. (Onze kunst, 4.)

Swarzenski, G. Ein Rubensporträt im Städelschen Kunstinstitut. (Frkf. Ztg., 28. IV.)

Valentiner, W. R. Geertgen tot Sint Jans. (Museum, 6.)

Alte Malerei

2d. Spanien.
Espagne. Spain.

A. fr. Goya. (Wiener Ztg., 17. III.)

Benois, Alex. Goya, Francesco. (Petersburg 1908. 16°. 65 S. Text u. 37 Taf. R. 2.)

Bertaux, E. Los primitivos españoles [Forts.]. (España moderna, 231).

— Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos à Murcie. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

Calvert, Albert F. Goya. An Account of his Life and Work. (Ill. The Spanish Series. Cr. 8vo. pp. 226 and plates, 3s. 6d. net Lane.)

Hevesi, L. Goya. (Wiener Fremdenbl., 13. u. 19. III.)

— Eine Goya-Ausstellung in Wien. (Kunstchronik, 20.)

Justi, C. Diego Velazquez y su siglo [Forts.]. (España moderna, 231, 232.)

Lafond, P. La maison du Greco à Tolède. (Monatsh. f. Kunstwiss., 3.)

— Etudes et documents sur le Gréco. (Gaz. d. beaux-arts, 609.)

— La collection de M. Ign. Zuloaga. (Les arts, 74.)

3. Alte Plastik.
Plastique ancienne. Old plastic.

Bernard, G. Hubert, Le Sueur à la Cour de Charles I. (Chron. d. arts, 2.)

Bullock, A. E. Some sculptural works by Nicholas Stone. I. (Architect. Review, 137.)

Bertaux, E. „La statuaire polychrome en Espagne." [Besprech. v. M. Dieulafoy.] (Gaz. d. beaux-arts, 607.)

Du Mély. Les Primitifs français et leurs signatures: les sculpteurs [Forts.]. (Ami d. monum. et d. arts, 121.)

Haim, Ph. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. (Altbayer. Monatsschr., 5—6.)

— Joerg Gartner. (Ztschr. d. München. Altert.-Vereins, 16.)

Josephi. Hilgers, Herm., illustrierte Volksbücher. (kl. 8°. Berlin, H. Hilger. Jeder Bd. M. —,30; geb. bar M. —,50.) 95. Josephi, Dr. W.: Geschichte der Bildhauerkunst. (Mit 25 Illustr. 92 S. 1908.)

Marcou, F. Le chef-reliquaire de l'égl. de Ste.-Fortunade (Corrèze). (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

Nicolas, I. Les bas-reliefs de l'église de Brieulles-sur-Meuse. (Bull. d. l. Soc. Archéol. Lorraine, 2.)

Normand, Ch. La sculpture polychrome au Musée de Cannes. (Ami d. monum. et des arts, 121.)

Planchenault, A. Sébastien Leysner. (Gaz. d. beaux-arts, 609.)

Riehl, B. Sanct Christoph. (Ztschr. d. München. Altert.-Vereins, 16. [Deutsches Holzrelief, 15. Jahrh.]

— Statuette der Maria.

Schnütgen. Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Johannes-Gruppe. (Ztschr. f. christl. Kunst, 1.)

Vitry, P. Le Christ de Jacques de la Baerze. (Rev. de l'art chrét., 2.)

Zierow, W. Denkmalskosten in vergangener Zeit. (Niedersachsen, 15. III.)

Alte Plastik

3a. Italien.
Italie.

Biermann, Georg. Der Campo-Santo der Herren della Scala zu Verona. (Velhagen & Klasings Monatshefte, 5.)

Bombe, W. Francesco Laurana. (Arte e Storia, 5—6.)

Corwegh, R. Ein Grabmal von Donatello in S. Maria del Popolo. (Ztschr. f. bild. Kunst, 7.)

De-Nicola, G. Silvestro dell' Aquila. (L'arte, 1.)

Filippini, L. Elia Gaggini da Bissone. (L'arte, 1.)

Frizzoni, G. Illustrazione comparativa di un insigne dipinto e di una scultura del quattrocento. (Rassegna d'arte, 1.)

Gower, Ronald S. Michael Angelo Buonarrotti. (Cr. 8vo, pp. 144, 3s. 6d. net. Great Masters in Painting and Sculpture. Bell, Mar. 08.)

S., Dr. Toskanische Plastik im Kaiser Friedrich-Museum [zu Posen]. (Pos. Neueste Nachr. 17. IV.)

Venturi, A. La scultura Dalmatica nel XV. secolo. (L'arte, 1.)

4. Altes Kunstgewerbe.
Art industriel ancien. Old art industry.

Berg, Wilh. Ur det konstnärliga lergodsets historia. (Varia, Göteborg, März u. April.)

Chmiel, A. Garncarze krakanscy. [D. Töpfer Krakau's.] (Krakau 1907. 8°, 29 S. —,50 h.)

Dancey, H. The Silver Plate and Insigna of the City of Gloucester. (Transact. of the Bristol Archaeol. Soc., 1.)

Grisar, Prof. Hartm., S. J. Die römische Kapelle Sancta Sanctorum u. ihr Schatz. Meine Entdeckungen u. Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste. [Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes.] (VIII, 156 S. m. 77 Abbilgn. u. 7 z. Tl. farb. Taf. Lex. 8°. Freiburg i. B., Herder 1908. 10 M.)

Guiffrey, J. La manufacture des gobelins. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

Halliday, G. The Flemish Bell of St. Nicholas at Nicholaston Church, Gower. (Archaeol. Cambrensis, 2.)

Jones, E. A. The old silver sacramental vessels of some English churches in Holland. (Burl. Mag., 61.)

Jourdain, M. English pillow lace. I. (Connoisseur, 80.)

Leidinger, G. Eine Grubenschmelzplatte als Buchdeckelschmuck. (Ztschr. d. Münch. Altert.-Vereins, 16.)

Modigliani, E. An exhibition of women's antique ornaments in Rome. (Connoisseur, 80.)

Oréchnikoff, A. La vaiselle d'apothiesire sous Pierre le Grand. (Staryje Gody, II.)

Rathgen, F. Mitteilungen a. d. Laboratorium d. kgl. Museen z. Berlin. III. Entfernung trüber Glasurschichten. (Museumskunde, 2.)

Schwarz, W. Altwiener Porzellane. (Ztschr. d. Nordböhm. Gewerbemus. 3—4.)

Schwedeler-Meyer, E. Die Wiener Porzellanmanufaktur. (Ztschr. d. Nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

Steinmann, E. Sancta Sanctorum. (Monatsh. f. Kunstwiss., 4.)

Tavanti, U. Il Camino del „Mosca" in Arezzo. (Arte e Storia, 5—6.)

Vincenzo, P. Pietro Vannini e la scuola d. oreficeria in Ascoli nel quattrocento. (Rassi bibliogr. d. arte ital., 1—2.)

Walker, H. Ancient pharmacy jars [Albarelli]. (Connoisseur, 80.)

6. Alte Graphik und Buchmalerei.

Graphique ancienne et peinture des livres.
Old graphic and painting of books.

Boffito, G. Di un codice miniato de Macrobio appartenente al sei. XV. (Bibliofilia, XII. 07).

Chambingo, S. K. „Skasanje Mamajemom Pobsischtsche". (D. Heidensage v. d. Tartarenschlacht 1380), nach einer Miniatur d. XVII. Jahrh. Mit Vorwort von . . . . . Petersburg 1907. Gr. 8°. R. 8.—.

Descoux, Ph. Un exemplaire de la „Description de Paris", orné de croquis par Gabr. de Saint-Aubin. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

Flobert, P. Cartes de visites italiennes. (L'art décoratif, 115.)

Gerster, L. Attribute u. Embleme klösterlicher u. bischöfl. Blätter. (Ex libris, 1.)

Kristeller, P. Eine Zeichnung v. Joh. Stephan v. Calcar z. Titelblatte d. Anatomie d. Andreas Vesalius. (Graph. Künste, 2.)

Lichatscheff, N. P. „Litzewoje shitjo swjatych kniasej russich Borisa i Gleba". (D. Leben d. heilig. russischen Fürsten Boris u. Gleb, nach einer Miniatur d. XV. Jahrh.) Petersburg 1907. Gr. 8°. 41 S. Text m. Taf. in Photographie. R. 15.—.

Menzies, W. G. John Jones and his work. (Connoisseur, 80.)

Singer, Hans Wolfg. Die Kleinmeister. Mit 114 Abbildgn. (96 S.) 08. In Leinw. kart. 3.—; Geschenkausg., geb. in Leinw. m. Goldschnitt 4.—; Luxusausg., geb. in Ldr. 20.—. [Künstler-Monograph. Im Verlag m. A. hrsg. v. H. Knackfuß. Gr. 8°. Bielefeld, Velhagen a. Klasing.]

Swarzenski, Geo. Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. II. Tl. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des roman. Stils. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei u. Handschriftenkunde d. Mittelalters. Tafelbd. m. 457 Abbildgn. auf 135 Lichtdrucktaf. (VIII S. Text.) Leipzig, K. W. Hiersemann 08. In Leinw.-Mappe 96.—.

Usspenski, F. D. Konstantinopoler Serail-Codex. Sofia, 1907. 4°. 250 S. Atlas m. 47 Fo.-Tafeln. [Isvestja Russkaho Archeol. Instituta (Russ. Archeolog. Institut in Konstantinopel . . . . Berichte des Band, 12)].

Vitzthum, G., Graf. Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des heiligen Ludwig bis zu Philipp von Valois. [Buch von J. J. Marquet de Vasselot]. (Moyen Age, 12.)

W., A. Karl Giehlows Ausgabe d. Gebetbuches Kaiser Maximilians I. (Graph. Künste, 2.)

Wrangel, Baron N. D. Miniaturen d. kaiserl. Eremitage, mit 24 Abb. (La Toison d'Or, II.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. Modern art.

1. Städtebau und Gartenkunst.

L'architecture des villes et l'horticulture.
Building of towns and horticulture.

Behrens, P. Gartenstadtbewegung. (Berl. Tgbl., 25. III.)

Berlepsch-Valendas, H. E. v. Ein Haus- u. Gartenbuch v. Baillie Scott. (Dekorat. Kunst, 7.)

Dernburg, Fr. Der Stadtbaumeister v. Groß-Berlin. (Berl. Tgbl., 22. III.)

Diestel. Baukunst u. Baugesetzgebung. (Hohe Warte, 6 u. 7.)

Encke, F. Architektonische oder landschaftliche Gartengestaltung. (Dekorat. Kunst, 8 u. 9.)

Engelhardt, Frh. v. Gedanken über d. Dortmunder Nordmarkt-Wettbewerb. (Die Gartenkunst, 4.)

Garten-Holz-Architektur. Preisarbeiten. (100 Taf. m. 4 S. Text.) 34×25 cm. Berlin, St. Schmitz (08). In Mappe bar nn 7.50.

Hackemann, A. Städtephysiognomien. (Der Baumeister, 7.)

Lazarus, J. Zur Geschichte der Straße „Unter den Linden". (Mitt. f. d. Gesch. Berlins, 4.)

Lehnert, G. Schlingsträucher am Hause. (Werkkunst, 14.)

Lilienthal, G. Warum entstehen bei uns keine Gartenstädte? (D. deutsche Landhaus, 6. 7.)

Mackowsky. Die geschichtliche Entwicklung des Stadtplanes [Forts.]. (Städtebau, 4.)

Nilsson, A. Bebauungsplan f. d. Umgebung d. Schlosses Mahlmöhus. (Städtebau, 4.)

Schindler, H. Ein interessantes baukünstlerisches Projekt. [Bebaung eines großen Komplexes bei Reichenberg.] Ztschr. d. Nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

Stahl, F. Die Döberitzer Heerstraße. (Berl. Tagebl., 30. III.)

Voss, G. Die Straße Unter den Linden um das Jahr 1822. (Mitt. f. d. Gesch. Berlins, 4.)

Wehl, J. Die Gartenbauerzeugung in Theorie u. Praxis. (Städtebau, 4.)

2. *Neuere Baukunst.*

Architecture moderne.

Eliasberg, A. Klassizistische Baukunst in Moskau. (Kunst u. Künstler, 7.)

Frohne, H. W. The Brooklyn Plaza and the projected Brooklyn Central Library. (Architectural record, 2.) [Amerika.]

Gillams, E. Leslie. A pioneer American architect [Will. Strickland]. (Architect. Record, 2.)

Herbert, W. An american architecture. (Architectural Record, 2.)

Jeshegsdnik Obschtschestwa Arckitektorow-Chudoshnikow. (Jahrbuch d. Ges. d. Künstlerarchitekten 1907. Teil 2.) Petersburg 1907. Kl. 4°. 160 S. Abb. architekt. Entwürfe ohne Text. Bd. 4.

Landhäuser, neuere englische. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 31, 32.)

Östberg, Ragnar. Finlands nya Landtdagshus [Ergebnisse des Wettbewerbs. Mit Grundriß u. Plänen]. (Arkitektur och dekor. Konst. H. 4.)

Renaissance and modern churches of Paris. [Ill. St. Geneviève, now the Panthéon] Builder, 3396.

Villa, die. Eine Sammlg. moderner Landhäuser u. Villen zumeist kleineren Umfangs. 4—6 Lfg. (36 Taf. m. VI S. Text.) 40,5×32 cm. Leipzig, Baumgärtner (08). Je 9.—. (Vollständig in Mappe; 48.—.)

Westmann, C. Kungl. Dramatiska teaterns nya byggnad (Arkitektur och dekor. Konst, H. 4.)

2a. Deutschland. (Allemagne. Germany.)

Neuere Baukunst

Bernoully, L. Die künstlerische Ausgestaltung privater Bauten. (Frkf. Ztg., 2. V.)

Buchwald, C. Das Heim d. schles. Gesellsch. f. vaterländ. Kultur in Breslau. (Berl. Architekturwelt, 1).

Glaser, Curt. Die Zukunft d. Brandenburger Tores. (Hamb. Korresp., 8. IV.)

Neumeister, Prof. A. Deutsche Konkurrenzen. XXII. Bd. (Mit Abbildgn.) 32,5×24 cm. Leipzig, Seemann & Co. Jedes Heft: Einzelpreis 1.80. Subskr.-Pr. m. Beiblatt: Konkurrenz-Nachrichten 1.25. 8. u. 9. Heft Nr. 260/61. Wohn- u. Logierhäuser f. die Bäder Landeck u. Reinerz. (6 u. 61 S. u. Konkurrenz-Nachrichten S. 1075—1080 u. II S.) (08.)

Lasser, M. O. Baron. Die „Dresdener Bank" in München. (Kst. u. Hdwrk., 6.)

Lutherkirche, Die, in Karlsruhe. (Moderne Bauformen, 4.)

Lux, J. A. Die moderne Architektur in Deutschland. (Nord u. Süd, 4.)

Museum, Das neue, u. d. neue Amtsgebäude d. Sparkasse in Bozen. (Der Architekt, 4.)

Prinzhorn, H. Gottfried Semper und die moderne Kunst. (Süddeutsche Monatsh., 5.)

Romstorfer, K. A. Die bodenständige Architektur. (Der Architekt, 4.)

Scheurembrandt, Archit. Herm. Architektur-Konkurrenzen. III. Bd. (Mit Abbildgn.) 30,5×22,5 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jedes Heft, Einzelpreis 1.80. Subskr.-Pr. bar 1.25. 45. Entwürfe zu Reihenlandhäusern f. 1 u. 2 Familien in Erfurt. (58 S.) 08.

Schmidt, P. F. Karl Scheffler über den Architekten. (Tag, 3. IV.)

Schroth, J. Die neue Pfarrkirche in Kappelrodeck (Baden). (Die Kirche, 4/5.)

Stefan, P. Architekt Wilhelm Schmidt. (Innendekoration, April.)

Willich, H. Grabdenkmäler von Fritz Schumacher. (Dekorat. Kunst, 7.)

3. *Neuere Malerei.*

Peinture moderne. Modern Painting.

„Ambrosius". Våra konstnärer hemma: Hos E. Rosenberg. [Mit Portr.] Vårt Land, Stockholm, 5/IV.)

Cohen. Aus Berliner Kunstsälen. (Kunstchronik, 21.)

Ettinger, P. St. Wyspianski als Maler. (Literatura i Sztuka Nr. 11.)

Foraarsudstillingen paa Charlottenborg 1908. I. [Mit 3 Abb.] Illustreret Tidende Nr. 28.)

Gold, A. Die Ausstellung d. Berliner Sezession. (Frkf. Ztg., 28. IV.)

Hamann, R. Die Ästhetik des Neo-Impressionismus. (Magdeb. Ztg., 29. III.)

Hentze, Gudm. Eduard Saltoft. (Politiken 20.III. u. mit Titel „Syd" No. 90.)

Lack, St. Erinnerungen an St. Wyspiański. (Krytyka, II.)

Leistikow, W. Über das Erlernen d. Malerei. [von L. Corinth.] (Kunst f. Alle, 15.)

L. K. Frants Henningsen † (Verdensspejlet Nr. 26.)

Marius, G. H. Matthijs Maris. (Onze kunst, 4.)

Phythian. J. E. Fifty Years of Modern Painting: Corot to Sargent. Illus. 8vo. pp. 398, 10s. 6d. net. Richards, Feb. 08.

Signac, Paul. Von Eugen Delacroix zum Neoimpressionismus. Einzige deutsche autoris. Übersetzg. (108 S.) 8°. Berlin, K. Schnabel (08).

Siwertz, Sigfr. Axel Törneman. [Mit 5 Abb. u. Portr.] (Varia. Göteborg, März.)

„Ursus". De kvinnliga konstnärernas utställning i Helsingfors. (Svenska Dagbl. Nr. 85.)

„Volö". Det sidste Dadsfold: Prof. Frants Henningsen † (Politiken, Kopenhagen 21. III.)

Wåhlin, Karl. Konstnärsförbundets utställning. II. (Stockholms Dagblad 15. IV.)

Neuere Malerei

3a. Deutschland. Allemagne. Germany.

Abeking, H. Heinrich Zille, ein Berliner Maler. (Gegenwart, 17.)

Burger, F. Feuerbach u. Hölderlin nach e. Gemälde d. Schack-Galerie. (Frühling, 13.)

Fraunberger, Geo. Edmund Harburger. [Aus: „Die Kunst uns. Zeit".] (M. Abbildgn. u. 6 Taf. München, F. Hanfstaengl. 1908.)

Frimmel, Th. v. Aus Friedrich Gauermanns Skizzenbuch. (Blätt. f. Gemäldek., 3.)

Haack, Frdr. M. v. Schwind. Mit 171 einfarb. Abbildgn. u. 5 Buntdr. nach Gemälden, Aquarellen, Zeichngn., Radiergn. u. Holzschn. 3. verm. u. verb. Aufl. [Künstler-Monographien. In Verbindg. m. anderen hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing.]

Hänlein, Th. Ed. v. Gebhardts Wandgemälde in d. Düsseldorfer Friedenskirche. (Chronik d. christl. Welt, 12. III.)

Lang, C. Drei Briefe d. Malers Ans. Feuerbach. (Beil. z. Allg. Ztg., 42.)

Liebermann, M. Erinnerungen an Karl Steffeck. (Volksztg., 4. IV.)

— Erinnerungen an Karl Steffeck. (Kunst u. Künstler, 7.)

Oettingen, W. von. Die Boehle-Ausstellung in Frankf. a. M. (Tag, 15. III.)

Ostini, F. v. Die Frühjahrsausstellung d. Münchener Sezession. (Kunst f. Alle, 15.)

Pauli, G. Franz Krüger. (Kunst u. Künstler, 7.)

Plehn, A. L. Vincent van Gogh. (Bresl. Ztg., 18. III.)

Popp, J. Fritz von Uhde. Ein Begründer der modernen Malerei Deutschlands. (Hochland, 7.)

Schnorr v. Carolsfeld, L. Ferdinand von Rayski. (Museum, 7.)

Simon, K. Eine Leibl-Biographie. (Hilfe, 11.)

Singer. Führer zur Kunst. Hrsg. v. Dr. Herm. Popp. 8°. Esslingen, P. Neff. Jedes Bdchn. 1 M. Singer, Prof. Dr. Hans W.: Käthe Kollwitz. Mit 1 Einschlagblatt, 1 Taf. in Tonätzung u. 20 Abbildgn. im Text (49 S.). '08.

Wasielewski, W. v. Artur Volkmann. (München, K. Pieper & Co. 4.—.)

3b. Frankreich. (France.)

Neuere Malerei

Fechter, P. Noa Noa [Gauguin]. (Frkf. Ztg., 9. IV.)

Flandreysy, J. de. Les peintres français a l'étranger. (Figaro, 4. IV.)

Lázár, Béla. Gauguin. Paris, Office centrale de librairie. 1908. 38 S.

Mornay, Mathilde. Delacroix. (Sozialist. Monatsh., April.)

Ricketts, Ch. Puvis de Chavannes: a chapter from „Modern painters". (Burl. Mag., 61.)

„Spada": Konstutställningen i Paris. (Svenska Dagbl., 29. III.)

3c. Englische Malerei. Peinture anglaise. — English painting.

Neuere Malerei

Baker, C. Thomas Creswick and Mid-Victorian landscape painters. (Art journal, april.)

Bankart, M. Y. John Constable, Painter. Biography Books. 12mo. 6d net. Sisley.

Brunius, Aug. Den engelska konstutställningen i Köpenhamn. Landskapisterna. (Svenska Dagbl. Nr. 77.)

Dresdner, A. Die klassische englische Bildnismalerei. (Preuß. Jahrb., 1.)

emo. „Die großen Engländer." Ein neues Buch von Meier-Graefe. (Frkf. Ztg., 2. V.)

Grisebach, Aug. Die Ausstell. engl. Kunst in Berlin. (Kunst f. alle, 14.)

Künstlerbriefe, englische. (Leipz. Tageblatt, 7. IV.)

Meier-Graefe, J. Englische Malermeister. (Zukunft, 27.)

Picture Exhibition. (Builder, 3396.)

Romdahl, Axel L. Från den engelska konstutställnigen i Köpenhamn. (Varia, Göteborg. April.)

Slevogt, M. Aus einem Brief über die Ausstellung älterer englischer Kunst in Berlin. (Süddeutsch. Monatsh., 5.)

4. Neuere Plastik.
Plastique moderne.

„Ambrosius": Våra konstnärer hemma: Hos Carl Eldh [Mit Portr. u. 2. Abb.] (Vårt Land, Stockholm, 12/4.)

Eldh, C. Apropå Swedenborgs graf. (Dagens Nyheter, 1./3.) Mit Abb. von Grabmälern aus Genua u. aus Stockholm.

Gawinski, A. Der Bildhauer Roman Lewandowski (Tygodnik Illustrowany Nr. 15.)

Lundberg, Theodor. Den nyutnämnde akademiprofessorn, och några af hansverk (Hvar 8. Dag. Mit 5 Abb. Stockholm IX, Nr. 14.)

Pleinair. Ein dalmatinischer Künstler: Das Werk d. Bildh. J. Mestrovic. (Erdgeist, 2.)

Shaw, M. The Romance of an „Immortal". [Denys Puech.] (Strand Magaz., 207.)

(Treu.) Constantin Meunier. (Chemnitzer Allg. Ztg., 4. IV.)

Neuere Plastik

4a. Deutschland.
Allemagne — Germany.

Back, F. Christus am Kreuz. Reliefgruppe an der neuen Pauluskirche in Darmstadt. (Christl. Kunstbl. 4.)

Cohen. Die Kunst in Spindlersfeld. [Brunnen v. Wenck]. (Kunstchronik, 14.)

Heilmeyer, A. Gedächtnisbrunnen in Essen. (Kst. u. Handwerk 4.)

Ludwig, V. Grabplastik v. Arthur Volkmann. (Dtsche. Kst. u. Dekor., 6.)

— Mathias Molitor. (Dtsche. Kst. u. Dekor. 6.)

Schmidt, P. F. Ignatius Taschner. (Dekorat. Kunst, 8.)

Schneider, B. Bildhauer Johann Jonda. (Oberschles. Heimat, 1.)

Volkmann, L. Mathieu Molitor. (Ztschr. f. bild. Kunst, 6).

Zöllner, E. Der Bildhauer Hans Sautter. (Hessenland, 7.)

Neuere Plastik

4b. Frankreich.
France.

Danilowicz, C. de. Naoum Aronson, sculpteur. (L'art décoratif, 2.)

Grautoff. Künstler-Monographien. In Verbindg. m. Anderen hrsg. v. H. Knackfuß. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. XCIII. Grautoff, Otto: Auguste Rodin. Mit 107 Abbildgn. (104 S.) 08. In Leinw. kart. 3.—; Geschenkausg., geb. 4.—; Luxusausg., geb. in Ldr. 20.—.

Testard, M. Henry Cros. (L'art décoratif, 115.)

4. Neueres Kunstgewerbe.
Art industriel moderne. — Modern art industry.

Bénédite, L. Madame Marie Gautier. (Art et décor., 4.)

Bredt, E. W. Die kais. russ. Porzellanmanufaktur in St. Petersburg v. 1744—1904. (Dekorat. Kunst, 7.)

Eldens ekonomiska användning [Öfen u. Beleuchtungskörper in „Nordiska museet".] (Hvar 8. Dag, Stockholm, Nr. 28 A.)

Fiedler, E. Frk. Dagmer Olrik og Väverstuen paa Raadhuset. [Mit Abb. d. ausgef. Gobelins.] (Illustr. Tidende Nr. 28.)

Folcker, E. G. Ny svensk textilkonst (Svenska Dagbl. Nr. 84.)

Grasset, E. L'école nationale des arts décoratifs de Bucarest. (Art et décor., 4).

Graul, R. Einige Bemerk. über d. neueste figüri. Porzellanplastik. (Kunstgewerbebl., 7.)

Hood, Fred. Der Schutz kunstgewerbl. Zeichnungen geg. Nachbild u. Nachdruck. (Kst. u. Hdwk., 6.)

Klint, P. V. J., Aabningsudstilling ah „Skönvirke" og nogle Betragtninger desangaaende.

Millar, A. The making of carpets. II. Methods of weaving. (Art journal, april).

Moeschlin, F. Schwedische Bauernkunst. (Werkkunst, 14.)

Nocq, H. L'ambassade Japonaise à Paris. (L'art décoratif, 115.)

Ungethüm, H. Wohn-Zimmer und Ausstellungs-Zimmer. (Prinzipien für die Einrichtung.) (Innen-Dekoration, April.)

Verneuil, M. P. Les vitraux de Grasset. (Art et décor., 4.)

W. Den kunstindustrielle Foraarsudstilling [der Forening for Kunsthaandvärk]. (Dagbladet, Kopenhagen, Nr. 103.)

Zimmermann, E. Porzellankunst. (Dtsche. Kst. u. Dek. 7.)

5a. Deutschland.
Allemagne. — Germany.

Neuere Graphik

Breuer, R. Gute Ledermöbel. (Innen-Dekoration, April.)

Howe, G. Neue Arbeiten v. Max Benirschke. (Dekorat. Kunst, 8.)

[Kerschensteiner, G.] Handwerker-Erziehung. (Werkkunst, 14.)

Kubina, J. Ida Madeleine Demuth. (Ztschr. d. Nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

[Muthesius, H.] Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe. (Werkkunst, 15.)

Schmidkunz, H. Fußböden in Kirchen. (Die Kirche, 6.)

Schulze, Paul. Neue Seidenstoffe f. Innendekoration. (Dekorat.Kunst, 7.)

Wallsee, H. E. Die Kunstgewerbe-Schule zu Hamburg u. ihre neuen Lehrer. (Dtsche. Kst. u. Dek., 7.)

6. Neuere Graphik.
Graphiqae moderne. — Modern graphic.

Hind, A. M. Camille Pissarros graphische Arbeiten. (Graph. Künste, 2.)

Mádl, K. B. Bohumir Jeroněk. (Graph. Künste, 2.)

Marx, R. Albert Belleroche. (Gaz. d. beaux-arts, 607.)

Meyer, H. Der moderne Holzschnitt. (Monatsh. f. graph. Kunstgewerbe, 6.)

Meyer, Hans. Théophile Alexandre Steinlen. (Ex libris, 1.)

Moore, A. Early English lithographs and the stage. II. (Connoisseur, 80.)

P. — L'art moderne ecclésiastique. [Ex libris.] (Magyar Iparmüvészet, März.)

Roos, S. de. — Le caractère moderne d'Imprimerie [Schluß]. (Art Flam. et Holland, 3).

Schiefler, Gust. Verzeichnis des graph. Werkes Edvard Munchs bis 1906. 8°. (148 S. mit 6 Taf. Berlin, Bruno Cassirer, 1907. 400 numerierte Exemplare. 20 M.)

— Das Graphische Werk von Max Liebermann. 8°. (75 S. mit Abb. u. 6 Taf. Ebenda 1907. 300 numerierte Exemplare. Geb. 20 M.)

Veth, Jan. Charles Keene. Kunst u. Künstler, 7.)

Neuere Graphik

6a. Deutschland.
Allemagne. — Germany.

Bie, O. Neue Radierungen von Liebermann. (Westermanns Monatsh., April.)

Braungart, R. Hanns Bastarnier. (Ex libris, 1.)

Dobsky, A. Moritz Retzsch, d. Klassiker-Illustrator. (Bühne u. Welt, 12.)

emo. Das moderne Ex-libris. (Frkf. Ztg., 14. IV.)

Hofmiller, J. Wilhelm Busch. (Südd. Monatsh., 4.)

Kuzmany, Karl M. Jüngere österreichische Graphiker. I. Kupferstich u. Radierg. [Aus: „Graph. Künste".] (III, 62 S. m. 40 Abbilgn. u. 11 Taf. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst '08. M. 20,—.)

Oettingen, W. v. Erzählungen e. kl. Schere. [Silhouetten v. Heinr. Wolff.] (Tag, 19. III.)

Schäfer, W. Heinrich Otto. (Rheinlande, 4.)

Schmidt, P. F. Künstlerische Reklamedrucksachen. (Arch. f. Buchgewerbe, 3.)

Schur, E. Lucian Bernhard. (Dekorat. Kunst, 8.)

Sievogt, M. Rangstufen d. Kunst. [Über Erich Wilke.] (März, 6.)

Wustmann, E. G. Hermann Bek—gran. (Arch. f. Buchgewerbe, 3.)

Zur Westen, W. von. Allerlei Ex libris. (Ex libris, 1.)

III. Allgemeiner Teil.
Partie générale. — General part.

1. Heraldik.
Héraldique. — Heraldic.

Arnswaldt, C. v., Aufschriften und Wappen der Särge in der Krypta der Stiftskirche zu Fischbeck. (Deutsch. Herold, 4.)

Boniecki, Adam. „Herbarz Polski" (Polnisches Wappenbuch). Warschau 1907. 4°. Heft 10 u. 11 d. X. Bd. à R. —.75.

Dodgson, Campbell. Die Wappen Peter Appians v. Michael Ostendorfer. (Monatsh. f. Kstwiss., 1—2).

Eve, G. W. Decorative Heraldry. A Practica. Handbook of its Artistic Treatment. 2nd editl Cr. 8vo. pp. 264, 6s, net . . Bell, Feb. 08.

Kekule von Stradonitz, St. Die Heraldik auf der Ausstellung vom Goldenen Vließ zu Brügge 1907. (Deutscher Herold, 4.)

— Eine unbekannt. Originalzeichn. Goethes m. d. Wappen Zelters. (Deutscher Herold, 2).

Leszczyc, Z. „Herby szlachty polskiej" (Wappen des polnischen Adels) Heft I. Posen 1908. 4°. 12 S. u. 4 Taf. 3.—.

P., J. T. Heraldry as Art. (Antiquary, 2.)

Piekosinski, Fr. „Herold Polski" (Wissensch. Zeitschrift f. polnische Heraldik.) Jahrg. 1906. Krakau 1907. Kr. 20.—.

Wyttig, W. Pieczęcie miast dawnej Polski. (Die Städtesiegel des einstigen Polen. Krakau 1907. 4°. Heft II. 39 S.

— „Znaki pieczętne mieszczan w Polsce w XVI i zaraniu XVII w." Siegelzeichen d. Stadtbürger in Polen im 16. u. Beginn d. 17. Jahrh.) Krakau. 8°. VIII u. 175 S. Kr. 5.

2. Iconographie.
Iconographic.

Buß, G. Das Abendmahl in d. christl. Kunst. (Deutsche Warte, 17. IV.)

Grunewald, M. Das Abendmahl in der Malerei. (Konservat. Monatsschr. 7.)

Heiligenbilder, Cistercienser. (Cisterciens. Chron., 230.)

Dr. P. L. Das Abendmahl in d. bildenden Kunst. (Bresl. Ztg., 16. IV.)

M., H. Die „Kreuzigung" in d. bild. Kunst. (Magdeb. Ztg., 17. IV.)

Mayeur, P. Le tympan de l'église abbatiale de Vézelaye. Nouvelle explication de ses sculptures. (Rev. de l'art chrét., 2 u. 3.)

Pillion, L. La légende de St. Jérôme d'après quelques peint. ital. du XV. s. au m. du Louvre. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

Sanoner, G. La vie de Jésus-Christ racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises [Forts.]. Rev. de l'art. chret., 2 u. 3).

Schönermark, G. Der Kruzifixus in d. Gotik. (Ztschr. f. christl. Kunst, 1.)

Tabor, Margaret E. The Saints in Art. With their Attributes and Symbols alphabetically arranged. 12mo. pp. 240, 3s. 6d. net Methuen, Mar. 08.

3. Kunstgeschichten, Miscellanea.

Histoires de l'art. — Books about history of art.

Burckhardt, Jacob. The Cicerone. An Art Guide to Painting in Italy. For the Use of Travellers and Students. New Edn. Cr. 8vo. pp. 318. 6s net T. W. Laurie.

Cruttwell, Maud. A Guide to the Paintings in the Churches and Minor Museums of Florence. A Critical Catalogue with Quotations from Vasari. 12mo. pp. 298, 3s. 6d. net (Art Collections of Europe) . . . . Dent, Mar. 08.

Daun, B. Die Kunst d. 19. Jahrh. 13. Lfg. Berl., Wattenbach. 1.20.

Kraus, Frz. Xav. Geschichte der christlichen Kunst. II. Bd. Die Kunst des Mittelalters u. der italien. Renaissance. 2. (Schluß-)Abt. italienische Renaissance. 2. Hälfte. Fortgesetzt u. hrsg. v. Jos. Sauer. Mit Titelbild in Farbendr., vielen Abbildgn. im Text u. e. Register zum ganzen Werke. (XXII u. S. 283—856.) Lex. 8°. Freiburg i. B., Herder 08. 19.—. (II. Bd. 2 Abtlg., geb. in Halbsaff. 32.—.)

Loga, Val. v. Karl Justi: Miscellaneen a. drei Jahrh. span. Kunstlebens. (Tag, 7, IV.)

Roehrberg, F. Kratkij Kurs istorji iskustwa. (Kurzer Kursus d. Kunstgeschichte). Moskau 1908. 8°. 350 S. m. 22 Taf. R. 2.—.

Wellberger, H. V. Führer durch die Kunstgesch. bis z. Beginn d. 19. Jhrh. Geb. in Lw. 1.—.

Wickenhagen, Dir. Dr. Ernst: Leitfaden f. den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei u. Musik. 12. verm. u. verb. Aufl. Mit 325 Abbildgn. (VIII, 336 S.) Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. 08. Geb. in Leinw. nn 3.75.

4. Künstlerworte.

Déclarations d'artistes. — Words of artists.

Beardsley, Aubrey, Briefe an Léonard Smithers. Hrsg. v. F. Blei. München. H. v. Weber. 14.—.

Briontschaninoff, N. „Wpetchatlenia bytia" (Lebenseindrücke). Paris, 1907. Kl. 4°. 342 S.

Crema, G. Vita artistica contemporanea. (Arte e Storia, 5—6).

Gogh, Vincent van: Briefe. (Deutsche Ausg. besorgt v. M. Mauthner.) 2. erweit. Aufl. (160 S. m. 12 Abbildgn.) 8°. Berlin, B. Cassirer (08). Geb. 3.60.

Hoppner, J. Essays on Art. Edit. and with an intro. by Frank Rutter. 12mo. pp. 108, 2s. 6d. net . . . F. Griffiths.

Nogle Erindringer fra mit forste Ophold i Civita d'Antino 1883 (Maler Kristian Zahrtmann: Tilskueren. Kopenhagen, Februar). 2's.

Reynolds, J. Sir., Discourses. 12mo., pp. 284, 1s. net: 1thr. 1s. 6d. (net World's Classics) Frowde.

Thoma, Hans. Kunstbetrachtungen. (Südd. Monatshefte, 3.)

To Breve fra † Frants Henningsen (mit Zeichn. v. ihm aus Spanien, davon 2 nach Velasquez) til Nicolai Bögh 1878. (Illustr. Tidende Nr. 27 u. 28.)

Voll, K. Heinrich Ludwig. Über Erzieh. z. Kunstüb. u. z. Kunstgenuß. (Südd. Mntshefte. 3.)

5. Kunstlehre.

Théorie de l'art. — Aesthetics.

Brod, M. Literarische u. unliterarische Malerei. (Gegenwart, 14.)

Bürgers, W., Kunstkritik. Deutsche Bearbeitg. von A. Schmarsow u. B. Klemm. I. Neue Bestrebgn. d. Kunst. Landschaftsmalerei. (VIII. 248 S.) 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 08. 3.—; geb. 4.—.

Fechter, P. Psychopathologie u. Kunst. (Bresl. Ztg., 19. III.)

Hamann, R. Dekorative Plastik. (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwissensch., 2.)

Hoffmann, Georg. Formenelemente. (Dekorat. Kunst, 7.)

Legowski, L. Beiträge zur experimentellen Ästhetik. (Arch. f. d. ges. Psychologie.)

Odebrecht, R. Über d. Bezieh. zw. Kunst u. Philosophie. (Die Post, 22. III.)

Utitz, E. Zweckmäßigkeit und Schönheit. (Dtsche. Kunst u. Dek., 7.)

Simmel, G. Das Problem d. Stiles. (Dekorat. Kunst, 7.)

IIIa. Kunstpflege.

Culture de l'art. — Administration of art.

1. Sammlungen.

Sciences des collections. Museums.

Bather, F. A. The Northern Museum, Stockholm. (Museumskunde, 2.)

Batiffol, L. Les origines du Palais Mazarin. (Gaz. d. beaux-arts, 610.)

„Bohemia", Die. Über das nordböhmische Gewerbemuseum. (Ztschr. d. nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

Chmiel, A. Rekopisy biblioteki hr. Tarnowskich w Dzikowie. (D. Handschriften in der Bibliothek d. Grafen Tarnowski zu Dzikow.) Krakau 1908.

Création de vingt salles au Musée Carnavalet. Nouvelles acquisitions du Musée Carnavalet. (Ami de monum. et de arts, 121.)

Doni e acquisti del Gabinetto di disegni e delle stampe in Firenze. (Bollett. d'Arte, 3.)

Ehrenberg, H. Das neue westfälische Landesmuseum. (Leipz. Ill. Ztg., 3378.)

Forrer, R. Elsässer Museumsfragen. (Straßb. Post, 19. III.)

Frimmel, Th. v. Aus Lemberg. Die werdende Galerie. (Blätt. f. Gemäldek., 4.)

Gemälde-Galerie Baron Bruckenthal (richtig: Brukenthal) in Hermannstadt. 40 Kunstblätter. Mit Text v. Kust. M. Csaki. (Neue [Titel-] Ausg.) (12 S. m. 1 Abbildg.) Wien, Haim & Goldmann [03] (08). In Leinw.-Mappe 18.—. Die 1. Ausg. erschien u. d. T.: Auslese, e., v. 40 Gemälden der Baron Brukenthalischen Gemäldegalerie.

Gottschewski, A. Zur deutschen Museumspolitik. (Museumskunde, 2.)

Gräf, B. Die Aufgaben n. Samml. v. Abgüssen nach antiken Skulpturen. (Museumskunde, 2.)

Hermanin, F. Galleria Nazionale d'arte antica in Roma. (Bollett. d'Arte 3.)

K, H. Ein Vorschlag z. Lösung d. Basler Museumsfrage. (Baseler Nachr., 26. III.)

Katalog d. Sammlung F. Kalister †, Triest. Ölgemälde sowie einige Aquarelle moderner Meister. Auktion in München in der Galerie Helbing, den 7. IV. 1908, vormittags 10 Uhr. — Ölgemälde moderner Meister. Auktion in München in der Galerie Helbing, den 7. IV. 1908, nachmittags 3 Uhr. (V, 42 S. m. 32 Taf. u. 15 S. m. 12 Taf.) München, H. Helbing (08). 1.50; Luxusausg. 3.—.

Katalog sobranja Drewnostej Grafa A. S. Uwarowa. (Graf Alexis S. Uwaroff, Katalog seiner Sammlung von Altertümern. Teil VIII—XI. Geschnitzte Heiligenbilder, Metall-Heiligenb., Kreuze, Kupferkreuze. Moskau 1908. Gr. Fol.

Konody, P. G. The New Dublin Gallery of Modern Art. (Conoisseur, 80.)

K[rus]e, J. Gåfvor och inköp till statens konstsamlingar. (Svenska Dagbl. 18. 4.)

Lemoisne, P. A. Collection de M. Alexis Ronart [meist franz. Bilder]. (Les arts, 75.)

Martell, P. Die Bibliothek d. British Museums. (Arch. f. Buchgew., 3.)

Muratoff, P. Die neuen Erwerbungen d. Tretiakoff-Galerie. Moskau. (La Toison d'Or II.)

Muther, R. Zum Fall Tschudi. (Morgen, 14.)

O[sborn], M. Zu Wilheim Bodes Museumsplänen. (Nationalztg. 5. IV.)

Pastor, W. Ein Provinzmuseum [Magdeburg]. (Tägl. Rundschau, 8. IV.)

Posse, H. Die Neuerwerbungen d. Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin. Gemälde a. d. Sig. Rud. Kann. (Monatsh. f. Kunstwissensch., 3.)

Sasse, A. Vaterländisches Museum in Celle. (Deutsche Bauztg., 33.)

Schwedeler-Meyer, E. Ein pap. Museum. (Ztschr. d. nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

Semper, H. Die Kunstaltertümer im erzbisch. Klerikalseminar z. Freising. (Beil. z. Allg. Ztg., 25. III.)

Servaes, Franz. Versunkene Kunstschätze [Museum Jovianum]. (Leipz. Tagebl. vom 11. IV.)

Tschetschulin, N. D. Katalog kollektzji grawjur" (Katalog seiner Gravüren-Sammlung.) Petersburg 1908. Mit 35 Abb.

Valladar, F. de P. El museo arqueológico. II. (Alhambra, 238.)

W., A. — Ein Werk über die Galerie Tritsch in Wien. (Graph. Künste, 2.)

W., C. Die Vorgeschichte d. modernen Museums. (Nordd. Allg. Ztg., 15. 3. Hannov. Courier, 25. 3.)

Weese, A. Das alte historische Museum [in Bern]. (Der Bund, 25./26. III.)

Wistrand, P. G. Nordiska museet. Svenska allmogeafdelningen. (Svenska Dagbl. Nr. 73, 74, 80 u. 93.)

Zukunft, Die, der Dresdener Museen. (Leip. Tagebl., 9. IV.)

2. Kunstwissenschaft.

Histoire de l'art. — History of art.

Baddeley, Clair, W. The Modern Status of Archaeology and the Hopes of Archaeology in Relation to Certain dark Periods in Britain. (Transact. of the Bristol Archaeol. Soc. 1.)

Bericht, offizieller, über die Verhandlungen des VIII. internationalen kunsthistorischen Kongresses in Darmstadt, 23.—26. IX. 1907. (117 S.) Lex. 8°. Leipz. (E. A. Seemann). (08.) 3.—.

Bode, W. Die Konstituierung d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft. (Woche, 13.)

Bulle, H. Adolf Furtwängler 1853—1907. (Ztschr. d. München. Altert. Vereins, 16.)

Dehio, G. Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte. (Histor. Ztschr., 3.)

Fuchs, G. Hugo v. Tschudi. (Kunst f. Alle, 14.)

Hartland, Sidney, E. The Archaeology of Tradition. (Transact. of the Bristol Archaeol. Soc. 1.)

Hauser, F. Adolf Furtwängler. (Süddeutsche Monatsh., 4.)

Michel, W. Goethe u. d. bildende Kunst. (Dtsche. Kst. u. Dek., 7.)

Schumacher, H. Carl Aldenhoven. (Ztschr. d. nordböhm. Gewerbemus., 3—4.)

Simoni, P. Beketoff P. P. 1761—1836, seine Biographie, seine literarische Sammel- und archeolog. Tätigkeit. (Staryje Gody, II u. III.)

Timofejew, G. Stassoff, Wlad., sein Leben u. seine Tätigkeit. (Wjestnik Jewropy III.)

3. Kunststätten.

Topographie d'art. — Art topography.

De Bruyn. Tydskebryggen in Bergen. (Ztschr. f. Bauwesen, 4—6.)

Burlington Art Miniatures (The). No. 10, Birmingham and Leeds. Ryl. 16mo. in box. 1s. 6d. net. Fine Arts Pub. Co., Mar. 08 N.

Bail. Eustace R. — Rome. A. Practical Guide. 2nd edit. 12mo, pp., 264. 2s. 6d. net. Black, Mar. 08.

Biermann, Georg. Die Stadt der Päpste. [Avignon]. (Leipz. Tagebl., 1. IV.)

Ludorff, A. Die Bau- u. Kunstdenkm. v. Westfal. Hrsg. vom Prov.-Verbande der Prov. Westfalen. Münster. (Paderborn, F. Schöningh.) (XXV.) Krels Bochum-Land. Mit geschichtl. Einleitungn. v. Gym.-Dir. Prof. Dr. Darpe. 3 Karten, 76 Abbildgn. auf 14 Taf. u. im Text. (VIII, 56 S.) 07. nn 1.20; geb. nn 2.50.

Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Kassel. Bd. III. Kreis Grafschaft Schaumburg. Im Auftr. d. Bez.-Verb. d. Reg.-Bez. Kassel bearbeitet von H. Siebern u. H. Brunner. Mit 16 Tfn. nach photogr. Aufn. u. Zeichn. (in Lichtdr. u. Strichätzung) 4° 112 S. Marburg, Elwertsche Verlagsbchhd. 1907. Gb. 20.—.

Wingenroth, Max. Die Kunstdenkmäler der Amtsbezirke Kehl, Lahr, Oberkirch, Offenburg u. Wolfach. Tübingen. J. C. B. Mohr. Kart. ca. 16.—.

Bertaux, E. Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence. [Schluß.] (Gaz. d. beaux-arts, 609.)

Wérestschaguine, W. Les derniers jours d'une vieille demeure; Subrilowka im Gouv. Saratow. (Staryje Gody, III.)

Dunin A. Putiwl, d. Stadt u. d. Moltschensky Kloster. (Russkaja Starina 1 u. II.)

Sachs, H. R. Die schönen Künste zu Königsberg i. Pr. III. (Kbg. Hartungsche Ztg., 22. III.).

Neuwirth, J. Die Kunstdenkmäler d. Kgr. Bayern [Besprechung]. (Beil. z. Allg. Ztg.. 17. III.)

4. Reproduktionen.
Réproductions.

Burlington Art Miniatures. No. 4. 16mo., in case, 1s. 6d. net. (Fine Arts Publ. Co., Dec. 07.)

— — No. 5: The Luxembourg, Paris. In case 1s. 6d. net. (Fine Arts Publ. Co., Jan. 08.)

— — No. 6: Amsterdam and The Hague. In case 1s., 6d. net. (Fine Arts Publ. Co.)

— — No. 7: Tate Gallery. In case 1s. 6d. net. (Fine Arts Publ. Co.)

— — No. 9: Italian Galleries, Series 1. 16mo. I. box 1 s. 6 d. net. (Fine Arts Publ. Co., Mar. 08(

Galerien, d., Europas. 2. Bd. 25. Heft. Lpzg., E. A. Seemann. 3.—.

— dasselbe. Neue Folge. 2. Heft. Ebd. 2.—.

— — Gemälde alter Meister in farb. Wiedergabe. Neue Folge. (in 20 Lfg.n) 1. Lfg. (5 Bl. m. je 1 Bl. Erklärgn.) 37 × 28 cm. Leipzig, E. A. Seemann 08. Subskr.-Pr. 2.—; Einzelpr. 3.-.

Gemälde-Galerie, die, der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text v. Jul. Meyer, Wilh. Bode, Hugo v. Tschudi u. a. Hrsg. v. der General-Verwaltg. 24. Lfg. (18 S. Text m. Abbildgn. u. 6 Taf.). 51 × 40 cm. Berlin, G. Grote 1908. 30.—; Vorzugs-Drucke auf chines. Pap. 60.—; Künstlerdrucke a. japan. Pap. 100.—.

Grottger, Artur. „Lituania" (1863). Lemberg 1907. 8°. 6 Taf. u. 1 S. K. 3.—.

— „Wojna" [D. Krieg]. Lemberg 1907. 8°. 12 Taf. u. 1 S. K. 5.—.

Handzeichnungen alter Meister a. d. Albertina. 12. Bd. 5. u. 6. Lfg. Wien, F. Schenk. Je 3.—.

Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit." Hrsg. vom Jugendschriften-Ausschuß d. allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf. Berlin, Fischer & Franke.

8. Dürer, Alor: Das Leiden Christi. 12 Holzschnitte. (Genannt die Große Passion.) Mit Einzelbeschreibgn. v. E. Hakon. (12 Bl. m. 6 S. Text.) 38 × 29 cm. (08.) Subskr.-Pr. M. —.80; Einzelpr. 1.20.

Holbein. Masterpieces. 18mo. 1s. net, swd. 6d. net. (Gowans & G., Mar. 08.)

Klimsch, Fritz. Meisterskulpturen. (9 Blatt.) 24,5 × 19,5 cm. Berlin-Steglitz, Neue photograph. Gesellschaft (08). In Umschlag 9.—.

Kunstwerken, Moderne. Red.: H. P. Bremmer. 5e jaargang. Afl. 11 en 12. Amsterdam, W. Versluys. Fol. (Plt. 8t—196.)

Malerei, deutsche, d. 19. Jahrh. 2. Heft. Lpzg., E. A. Semann. 2.—.

Masterpieces in Colour. A new art Series. Each volume contains 8 pictures in colour, with a monograph. 8°. Paper Boards. [F.] Jack. Fr. 2.—.

Meesterstukken, De, in het rijksmuseum. 40 reproducties. Afl. 8. Leiden, A. W. Sijthoff's uitgevers-maatschappij. Fol. (Plt. 30—40, m. beschrijv. tekst.)

Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart 1908. Heft 2—3 (je 6 Dreifarbendrucke a. grau. Karton. Blattgr. 36,5 × 28 cm. m. 18 S. Text). Leipzig, E. A. Seemann 1908. Subskr.-Pr. je 2.—; Einzelpr. je 3.—.

— — 4. Jhrg. 12. Hft. Leipz., E. A. Seemann. 2.—.

— — 5. Jahrg. 1—3. Heft. Ebd. Je 2.—.

Meisterwerke der Galerie Nostitz, Prag. 3. u. u. 4. (Schluß-)Lfg. (Je 10 Bl.) Prag, C. Bellmann 1907. Je 8.—.

Raeburn, Henry, Sir. Masterpieces. 18mo. 1s. net, swed. 6d. net. Gowans & G., Mar. 08.

Uhde, Fritz v. Farbige Reproduktionen, nach Werken des Meisters. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe ca. 2.—.

Vereinigung bildender Künstler Österreichs (Wiener Sezession). Jahresmappe 1906 u. 1907. Je 5 Blatt in Passepartout von 50 × 40 cm. (Nur durch Subskription d. d. Sekretariat d. Vereinigung zu beziehen. Je 85.—.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett d. königl. Museen zu Berlin. 21. u. 22. Lfg. Berlin, Grote. Je 15.—.

5. Ausstellungen.
Expositions.

Ausstellung, d. Leidener, von 1906. 2-4. Lfg Leipzig, Maas & van Suchtelen. Je 45.—. Luxusausg. je 70.—.

Chervet, H. Peintures et Sculptures. (Nouv. Rev., 7.)

Cohen. Aus Berliner Kunstsälen. (Kunstchronik, 21.)

Grabar, J. Zwei Ausstellungen in Moskau, d. „Sojuz" u. „Stefanos". (Wjessy I.)

Grisebach, A. Die Ausstellung englischer Kunst in Berlin. (Kunst f. Alle, 14.)

Jaroszynski, T. Die Ausstellung d. „Polska Sztuka Stosowana". (Biblioteka Warszawska, III.)

Jensen, Soya. Den frie Udstilling. Malerier. (Dannebrog, Kopenhagen, Nr. 5679.)

Kühn, L. Die englische Ausstellung in Berlin (Rheinlande, 4.)

Michaëlis, Sophus. Foraarsudstillingen. Overblik. (Köbenhavn, Nr. 91.)

— Foraarskunst. (Köbenhavn, 26. III.)

Muratoff, P. Altes u. Neues auf d. laufenden Ausstellungen Moskaus, m. 48 Abb. (La Toison d'Or, I.)

Niemeyer, W. Die englische Ausstellung in Elberfeld. (Rheinlande, 4.)

N[ordensvan], G[eorg]. Konstnärsförbundets utställning. (Dagens Nyheter, Stockholm, 12. IV.)

Pauli, G. Die deutsche Ausstellung in d. Kunsthalle zu Bremen. (Kunst f. Alle, 15.)

S., A. F. Künstlerhaus. (Neue Freie Presse. 2. IV.)

Saint-Hilaire, J. de. Cercle de l'Union artistique. (Journ. des arts, 23.)

Schleinitz, O. v. Die Winterausstellung in d. Londoner Akademie. (Kunstchronik, 22.)

Schmid, H. A. Die Frühjahrsausstellungen der deutschen bildenden Künstler in Prag. (Deutsche Arbeit, 6.)

Schmidt, K. E. Pariser Brief. (Kunstchronik, 23.)

Übersicht, tabellarische, üb. d. im Jahre 1908 stattfindenden Kunst-Ausstellungen. (Umschlag: Kunst-Ausstellungs-Kalender 1908. Hrsg. v. Herm. Weiß.) 21 S. Lex. 8°. Berlin (-Steglitz, Humboldtstr. 30), H. Weiß. bar —.50.

Waldmann, E. Die klassische Münchener Malerei auf der Großen deutschen Kunstausstellung in Bremen. (Süddeutsch. Monatsh., 5.)

6. Technik.
Technique.

Donop, L. v. A. O. Troitzsch als Förderer des Farbenlichtdrucks u. d. Lithographie. (National-Ztg. 16. I.)

Gjutningsmetoderna vid framställning af bronsstatyer (Prof. Sellergren, Svenska slöjdföreningenstidskrift, Stockholm, 1907, H. 4.)

Jansen, G. M. A. Perspectief. Leerboek voor de verschillende examens lager onderwijs, met 100 figuren in den tekst. Met een afzonderlijk aanhangsel mit vragen en vraagstukken. Groningen, P. Noordhoff. Gr. 8°. (IV, 150 blz.). fl. 1.30. Aanhangsel (III, 76 blz.) fl. —.70.

Kiesling. Hiersemanns Handbücher. 8°. Leipzig, K. W. Hiersemann. 2. Bd. Kiesling, Ernst: Wesen u. Technik der Malerei. Ein Handbuch f. Künstler u. Kunstfreunde. Mit 10 Textabbildgn. u. 17 Vollbildern. (165 S.) 08. 3.60; geb. in Leinw. 4.80.

Körber. Über Meßbildverfahren. (Zentralbl. d. Bauverwaltg., 10.)

Kraus, P. Aufforderung zum Kampf gegen die unechten Farben. — Nachtrag. (Werkkunst, 9.)

Leiber, F. Vom Autochromverfahren. (Arch. f. Buchgew., 3.)

7. Kultur.
Culture.

Baugesinnung, Die neue. (Grenzboten, 9. IV.)

Butz, W. Denkmal u. Persönlichkeit. (Blaubuch, 11).

Heuß, Th. Geschmack im Alltag. (Hilfe, 13).

Lefler, H. Die Kunst im Festzug. (Die Zeit, 19. IV.)

Lux, J. A. Böcklin als Kulturspender. (Dtsche. Kultur, März).

Reich, E. Bestrebungen f. Volksanteil an d. Kunst. (Dokumente d. Fortschritts, 5.)

Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. 48. Aufl. (V. 356 S. gr. 8°. Leipzig, C. L. Hirschfeld 08. 2.—.

Schulze-Elberfeld, O. Künstlerische Begabung u. künstl. Erziehung. (Dtsche. Kst. u. Dek., 7.)

Schwarz, O. Die staatl. Ausgaben f. Kunstzwecke in Frankreich u. Deutschland. (Internat. Wochenschr. f. Wissensch., Kst. u. Techn., 28. III.)

Stiehler, A. Wie überwindet man die Museums-Müdigkeit? (Zur guten Stunde, 7.)

DER KUNSTSAMMLER

ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT
UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

DIE VENTE CHERAMY.

II.

Die Resultate.

Die Sammlung Cheramy, über die wir in der vorigen Nummer einen kurzen Überblick gegeben haben, ist am 5.—7. Mai bei Georges Petit in Paris versteigert worden. Das war eine Überraschung, da noch vor wenigen Wochen niemand daran dachte, daß es dieser Sammlung beschieden sein würde, den Höhepunkt der diesjährigen Saison des Hotel Drouot zu bilden. Die Preise haben die Taxwerte häufig überschritten, doch machte sich am dritten Tage eine gewisse Ermüdung geltend. Der Gesamtertrag der 413 Nummern umfassenden Sammlung betrug 1 242287 fs. Unter den Käufern befanden sich nur wenige Ausländer, da die Nachricht von der bevorstehenden Versteigerung im Auslande nicht genügend verbreitet worden war. So haben wir bis jetzt nicht in Erfahrung bringen können, daß nennenswerte Stücke den Weg nach Deutschland genommen hätten.

Verschiedene Werke wurden für öffentliche Sammlungen erworben. Das Louvre ist außerordentlich zurückhaltend gewesen. Es ist einen Augenblick die Rede davon gewesen, die Loia Ximenez von Goya zu erwerben, doch wurde davon Abstand genommen. Leider hat man sich nicht entschließen können, einige der Skizzen von Delacroix, wie den „Tobias" zu kaufen, die Delacroix von einer für die Bestände des Louvre ziemlich neuen Seite gezeigt hätten. Man begnügte sich lediglich durch Herrn Leprieur erwerben zu lassen: Nr. 287. Corot, nacktes Mädchen, Zeichnung (21 : 18) für 360 fs. — 322. Delacroix, zwei Skizzenblätter (Frau und Araber) für 1200 fs. zu steigern, endlich erwarb Herr Leprieur Nr. 306. Delacroix, Muse Hesiod inspirierend (Zeichnung, 22 : 28) für 1000 fs.

Die Provinzmuseen haben einen regeren Anteil an den Verkäufen genommen. Das Museum von Rouen, der Vaterstadt Géricaults, hat in glücklicher Weise seine bisher sehr geringe Sammlung von Werken dieses Künstlers ergänzt durch Nr. 56. Géricault, Offizier der Kaiserlichen Garde, angreifend, Ölskizze (42 : 35): 19000 fs. (verlangt 12000, auf der vente Coutant Hauguet 1889 mit 8000 fs. bezahlt). Sehr rührig war das Museum von Lyon. Es hatte das große Glück Nr. 53. Géricault, die Närrin (70 : 56) für 7500 fs. zu erwerben (verlangt 5000 fs.) ferner: — 94. Prudhon, Triumph Bonapartes (90 : 117) (früher Sammlung Viot und Durand Ruel): 22000 fs. (verlangt 10000 fr.) — 376. Ingres, Skizze für das „goldene Zeitalter", von Ingres, Charles Blanc gewidmet. (45 : 60) 2300 fs. (verlangt 600 fs.). Dies Werk wurde gegen das Louvre erstritten. Den „Grafen Palatiano", Nr. 159 (41 : 33) von Delacroix mußte Lyon im Kampfe gegen Herrn Schoeller aufgeben. Ferner erwarb das Museum von Lyon: — 186. Delacroix, Mystische Hochzeit d. hl. Katharina (Ölskizze, 27 : 28) 1000 fs. — 217. Manet nach Delacroix, die Dantebarke (36 : 43) 2300 fs. (Taxe 1500). — 232. Ricard nach Rembrandt, Die Staimeesters (48 : 63) 2600 fs. — 237. Tassaert, Ruhende Nymphe (32 : 24) 1600 fs. Das Museum von Versailles erwarb für seine historische Porträtgalerie Nr. 69. Girodet-Trioson, Porträt Chateaubriands (125 : 90) 2200 fs. — Die Freunde des Museums in Gent, endlich haben einen unglaublich guten Griff getan mit Nr. 57. Géricault, Der Mörder, (aus der Serie der Narren) (60 : 48) 1050 fs. (verlangt 3000 fs.). (Dieses Bild, wie die nach Lyon verkaufte Närrin, gehörten der Sammlung Charles Jacque an).

Wir geben in folgendem zunächst einen Überblick über die „pièces de résistance" der Sammlung Cheramy, die einen charakteristischen Überblick über die Preisbewegung geben. Es war auch diesmal wieder zu beobachten, daß, trotz der augenblicklichen gedrückten wirtschaftlichen Lage, alle Preise gegen frühere Venten außerordentlich gestiegen sind. Nur bei Ingres ist ein Zurückgehen zu beobachten, das jedoch kaum eine symptomatische Bedeutung haben dürfte.

Die Preise für die alten Italiener waren überraschend hoch: 105. Werkstatt Leonardos, Die Jungfrau in der Felsgrotte (154 : 125) (früher Sammlung des Marquis de Pastoret, der es auf den Rat Ingres erworben hatte, dann Sammlung Plessis-Bellière, wo es 1897 für 6300 fs.

verkauft worden war): 78000 fs. (Schoeller für Herrn Hoffmann; 60000 fs. verlangt). — 4. Boltraffio, Madonna della Casa Litta (Replik einer Leonardo zugeschriebenen Madonna in der Eremitage) (64 : 51) 7500 fs. (Haro). — 68. Gerino da Pistoia (von Berenson zugeschrieben), Christus am Kreuz (56 : 37) 7100 fs. (Kelekian, 7000 fs. verlangt). — 104. Werkstatt Leonardos, Johannes der Täufer (Replik des Louvrebildes; früher Sammlung Haro père) (58 : 46) 12500 fs. (Hatvany, verlangt 8000 fs.).

Unter den Spaniern war Nr. 71, Goya, Porträt der Lola Ximenez (95 : 69) das Hauptstück. Dieses mehr durch minutiöse Durchführung als durch malerische Verve hervorragende Werk erzielte 73000 fs. (Simon Oppenheimer, verlangt 50000 fs.). Auch Nr. 76, Greco, St. Dominikus (117 : 80, frühere Sammlung don Sebastian de Bourbon et Braganza, dann Sammlung Duc de Durai) brachte 28000 fs. (S. Oppenheimer, verlangte 25000 fs. (ferner Nr. 77, Greco, Teilung der hl. Tunika, (Skizze Grecos nach dem Altarbild in d. Kathedrale zu Toledo (57 : 34) früher Sammlung Schwiter) 20200 fs. (Ducrey, Taxe: 8000 fs.). — 78. Greco, Pietà (26 : 21) 3500 fs. (Fischoff, Taxe: 2000 fs.).

Für die Engländer schwankten die Preise stark, da neben erstklassigen Werken, sich eine Anzahl weniger bedeutender Stücke befanden. Für das unglaublich schöne Bildchen Nr. 50, Gainsborough, Reiter in e. Landschaft (29 : 35) dessen blonde Lichtfülle man den schönsten Claude Lorrains an die Seite stellen kann, kamen nur 3100 fs. heraus (Walter Gay, Taxe: 3000 fs.). — 98. Reynolds, Garrick als „mari jaloux" (70 : 64,5) 12800 fs. (G. Petit, Taxe: 10000 fs.). — 99. Romney, Lady Hamilton (45 : 37, oval) 12100 fs. (Marais, Taxe: 12000 fs.) unter den Constables folgende Preise: — 6. Park des erzbischöfl. Palastes in Salisbury (73 : 62) 6500 fs. Simon Oppenheimer, Taxe: 8000 fs.). — 7. Constable, Frecton Tower (51 : 75) 10000 fs. (S. Oppenheimer, Taxe: 12000 fs.). — 8. Malvern Hall (54 : 78) 25000 fs. (S. Oppenheimer, Taxe: 15000 fs.). — 12. Constable, Hampstead-Heath (32 : 50, frühere Sammlung Miß Isabel Constable) 21000 fs. (S. Oppenheimer, Taxe: 12000 fs.) — 13. Constable der Heuwagen (92 : 120, Pendant des Hay-Wain in d. Nat. Gallery London) 22000 fs. (S. Oppenheimer, Taxe: 25000 fs.). Bei den Constables ist das Abweichen von Taxwert und erzielten Preis bemerkenswert.

Von französischen Bildern sind ganz überraschend die Schicksale des entzückend lichtvollen Nr. 5. Chardin, Porträt Sedaines (47 : 37, Sammlungen Didier, A. Dumas fils) 56000 fs. (Gerard de Ganay, Taxe: 50000 fs. 1868: vente Didier 400 fs. vente Dumas fils, 1892: 2700 fs.) — Starke Preise für einige Géricault (s. o.). — 55. „Der rote Lancier" (46 : 38, Sammlungen Eugène Delacroix, Prince Napoléon, Laurent Richard 11700 fs., vente Sécrétan, 1889: 14100 fs.) 23100 fs. (Schoeller, Taxe: 18000 fs.). — Für David kamen ein paar sehr hohe Preise heraus, die beweisen, daß die klassische Kunst in der Schätzung der großen Amateure nicht zurückgeht. — 44. David, Porträt der Marquise von Pastoret, ein sehr duftiges Bild, der schönen Madame Chaigrin des Louvre an die Seite zu stellen (131 : 98, vente David 1829; vente Plessis-Bellière 1897, 17900 fs.): 41000 fs. (G. Petit, Taxe: 40000 fs.). — 45. David, Porträt des Marschalls Macdonald (Studie für die „Verteilung der Adler" im Museum zu Versailles, 48 : 40) 15600 fs. (Jules Gallet, Taxe: 4000 fs., vente Rothan 1890: 2700 fs.). — 46. David, Porträt der Madame Morel de Tangry (Mittelfigur des bekannten Familienporträts im Louvre, (64 : 54) früher Sammlung A. Dumas fils): 16100 fs. (Kelekian, Taxe: 8000 fs.). Während so die Preise für David stark angezogen haben, hat Nr. 208 Ingres Ödipus und die Sphinx seinen alten Preis nicht mehr erreicht. (Replik des Louvrebildes, 105 : 80); vente Pereire 1872: 25000 fs.; vente Sécrétan 1889: 17000 fs.): 15100 fs. (Kelekian). Erstaunlich ist, daß Nr. 79 Baron Gros, Porträt der Mlle. Mezeray, ein großes, kraftvolles Porträt (98 : 80) nur 850 fs. erzielte (Brunner, Taxe: 1500 fs.).

Unter den romantischen Meistern sind die für Delacroix erzielten Preise am interessantesten. Nach den erwähnten, von Museen erworbenen Stücken sind besonders hervorhebenswert und charakteristisch: — 151. Delacroix, Herkules und Alceste (31 : 425) 32500 fs. (Schoeller, Taxe: 25000 fs. Vente Cronier 1905: 17400 fs.). — 154. Delacroix, Hamlet u. Polonius' Leiche (58 : 48), Sammlungen Edwards 1870, Carlin, Febvre, Fanien): 20000 fs. (Schoeller, Taxe: 25000 fs., vente Edwards 1870: 16700 fs.). — 160. Delacroix, Büßende Magdalena (31 : 23), vente Dumas fils 1892: 2800 fs.: 15700 fs. (Taxe: 6000 fs.). — 162. Delacroix, Christus im Olivengarten (27 : 35) 11000 fs. (Petit, Taxe: 10000 fs. vente Vacquerie 1899: 8900 fs.; vente Feydau 1903: 7700 fs.). — 169. Delacroix, Tobias und der Engel, eine außerordentlich duftige und harmonische Skizze (40 : 32) 18100 fs. (Sarlin, Taxe: 12000 fs.; vente Dutilleux 1874: 3900 fs.). — 171. Delacroix, Kopf e. alten Frau (40 : 32) 17000 fs. (Haro, Taxe: 10000 fs.; vente Delacroix 1864: 830 fs.).

Um die Corots entspann sich kein allzu lebhafter Kampf. — 132. Corot, Venedig (28 : 39)

11000 fs. (Bernheim jeune, Taxe: 10000 fs.). — 137. Corot, hl. Sebastian, ein sehr bekanntes Bild (52:32) 4600 fs. (Mathey, Taxe: 4000 fs.).

Unter den modernen Bildern erzielte lediglich Nr. 292. Degas, Porträt von Mlle. Daubigny (Pastell, 54:39) den hohen Preis von 18000 fs. (Oppenheimer, Taxe: 12000 fs.).

Nachdem wir in obenstehendem die von Museen erworbenen Werke, sowie die besonders hohen Preise hervorgehoben haben, geben wir in folgendem eine Gesamtübersicht, über die noch hervorhebenswerten Resultate.

I. Alte Meister (alphabetisch). Nr. 1. Benvenuto di Giovanni, Christus mit Engeln (32:43) 3250 fs. (Mathey). — 2. Boilly (zugeschrieben) General Kleber (53:39) 460 fs. (Meyer). — 9. Constable, Glebe Farm (40:56) 6350 fs. (Chaine et Simonson, Taxe: 8000 fs.). — 10. Constable, Stoke Church (36:44) 1900 fs. (Coteau, Taxe: 3000 fs.). — 11. Constable, Hof s. Hauses in Hampstead Heath (24:31) 1510 fs. (Blanche). — 14. Constable, Der Frühling (31:44) 4600 fs. (Poidatz, Taxe: 4000 fs.). — 15. Constable, Windermere See (32:57) 1500 fs. (Schoeller, Taxe: 3000 fs.). — 16. Constable, Hampstead (24:30) 1700 fs. (Kann, Taxe: 1000 fs.). — 17. Constable, Haus am Ufer des Stour (24:32) 3750 fs. (Petit, 4000 fs.). — 19. Constable, Boot, Schiffer (25:30) 2300 fs.



DAVID: Marquise de Pastoret
(Katalog No. 44)

(Hatvany, Taxe: 2000 fs.). — 20. Constable, Hampstead Heath (21:29) 3100 fs. (Mme. S. Meyer, Taxe: 2000 fs.). — 22. Constable, Jubiläum in East Bergholt, nach Waterloo (23:33) 5225 fs. (Mme. Rosenmark, Taxe: 3000 fs.). — 27. Constable, Eingang v. East Bergholt (22:28) 4900 fs. (Petit). — 31. Constable, London bridge (17:24) 3600 fs. (Alph. Kann, Taxe: 2000 fs.). — 43. Crivelli, Madonna (35:18) 3000 fs. (Kleinberger, Taxe: 4000 fs.). — 46. David, Antinous & Stratonice, Skizze für Rompreis (43:53) 8400 fs. (Petit, Taxe: 8000 fs.). — 47. bis. David, Rabaud de St. Etienne, 3000 fs. (Ducrey). — 48. Dürers Schule, Dornenkrönung (29:21) 155 fs. (Dolch). — 49. Foppa, Christus in Banden (56:35) 4000 fs. — 51. Gainsborough, Zigeuner im Walde (43:58) 800 fs. (Haro). — 52. Gericault, Jamar. Porträt (74:58) 1200 fs. (Hatvany). — 54. Gericault, Der verliebte Türke (60:50) 160 fs. (Renard). — 58. Gericault, Pestkranke in Missolunghi (38:44) 300 fs. (Renard, Taxe: 1000 fs.). — 60. Gericault, Köpfe d. Hingerichteten. Studie (48:60) 280 fs. (Ackermann). — 61. Gericault, Terrier (21:26) 155 fs. (Dolch). — 67. Gericault, Dr. Correard-Porträt (41:32) 90 fs. (Ackermann). — 74. van Goyen, Fischer am Kanal (26:40) 4905 fs.



INGRES: Œdipus und die Sphinx
(Katalog No. 208)

(Decourcelle, Taxe: 3000 fs.). — 75. van Goyen, Die Fähre (26 : 40) 2200 fs. (Petit, Taxe: 3000 fs.). — Greco, Pietà (26 : 21) 3500 fs. (Fischoff, Taxe: 2000 fs.). — 80. Guardi, Kanal. Venedig (18 : 27) 3100 fs. (marquise de Ganay). — 81. Guardi, San Michele (16 : 23) 1550 fs. (m. de Ganay, Taxe: 2500 fs.). — 82. Hoppner, Junge Frau im Samtbarett (45 : 40) 6000 fs. (Bouet, Taxe: 4000 fs.). — 84. Th. Lawrence, Lady X. (75 : 62) 3900 fs. (Bohler, Taxe: 4000 fs.). — 87. Masolino da Panicale, Madonna u. Jesus mit d. Granatapfel (61 : 35) 1500 fs. (Fischoff, Taxe: 1200 fs.). — 90. Morland, Zigeuner im Walde (29 : 36) 3600 fs. (Baron de Croze, Taxe: 600 fs.). — 96. Prudhon, Napoleon I. u. sein Generalstab (37 : 28) 1280 fs. (Meyer). — 97. Raeburn, Weibl. Porträt (73 : 59) 2300 fs. (Bohler, Taxe: 2000 fs.). — 100. Rubens, Nero (33 : 26) 3500 fs. (Taxe: 4000 fs.). — 103. Turner, D. Künstlers Haus in Twickenham (19 : 21) 2000 fs. — 106. Spanische Schule, Copie der Gioconda, (69 : 54) 4500 fs. (Wedel).

II. Moderne Bilder (alphabetisch). Nr. 113. Bonington, Seine oberhalb N. Dame (24 : 33) 3600 fs. (Kann, Taxe: 3000 fs.). — 114. Bonington, San Marco (25 : 34) 1550 fs. (Linol). — 115. Bonington, San Marco Campanile (25 : 35) 1250 fs. (Viau). — Bonvin, Stickende Nonne (46 : 38) 2550 fs. (Javal, Taxe: 3000 fs.). — 121. Chassériau, Tänzerin Petra Camara (32 : 24) 950 fs. (Boussod). — 123. Corot, Ruinen des Tempels d. Jupiter Stator (21 : 16) 800 fs. (Biot). 124. Corot, Der Ritter (100 : 65) 7000 fs. (Brame, Taxe: 8000 fs.). — 125. Corot, Albano-See bei Castel Gandolfo (23 : 46) 2050 fs.). — 127. Corot, Terrasse d. Palazzo Doria in Genua (25 : 36) 5300 fs. (Mathey, Taxe: 5000 fs.). — 131. Corot, Genzano am Nemi-See (25 : 55) 4200 fs. (Gutmann, Taxe: 4000 fs.). — 134. Corot, Junge italienische Frau (30 : 17) 2000 fs. (Leprieur). — 136. Corot, „La petite pie" (39 : 27) 4300 fs. (Tempelaere, Taxe: 4000 fs.). — Courbet, meist wenig interessant. — 141. Courbet, „Die alte Hexe", glänzende Copie nach F. Hals (90 : 70) 3100 fs. (Vollard, Taxe 3000 fs.). — 142. Courbet, Die Felsen (64 : 80) 3700 fs. (Gradt & Madoulé, Taxe: 5000 fs.). — 143. Courbet, Das Stauwerk (67 : 81) 2900 fs. (Kelekian, Taxe: 6000 fs.). — 144. Courbet, Die Badenden (40 : 30) 1200 fs. (Bernheim jeune). — 145. Couture, Frauenkopf (44 : 38) 1000 fs. (Petit). — 147. Couture, Skizze zum Kopf der Prinzessin Mathilde (91 : 71) 160 fs. (Uhde) — 149. Degas, Männl. Studienkopf (26 : 21) 1705 fs. (Brame). — 153. Delacroix, Studie, Pantoffeln (15 : 19) 4500 fs. (Wedel, Taxe: 2000 fs.; 1887 vente Sensier, 785 fs.). — 155. Delacroix, Bacchus u. Ariadne (56 : 47) 2650 fs. — 156. Delacroix, Ovid bei den Skythen (57 : 55) 5500 fs. (Hatvany; 1899 vente Choquet, (1850 fs.). — 157. Delacroix, Christus und Thomas (42 : 31) 8100 fs. (Taxe: 1500 fs.) — 158. Delacroix, Paganini (41 : 28) 8200 fs. (Kelekian, Taxe: 8000 fs., vente Herrmann 1879; 1650 fs.; vente Champfleury 1890; 2305 fs.). — 161. Delacroix, Hassans Tod (22 : 28) 4500 fs. (Petit). — 163. Delacroix, Der Sänger Barolihet als Türke (46 : 37) 3600 fs. (Baron Vita, Taxe: 6000 fs.). — 164. Delacroix, Löwe ein Pferd verschlingend (150 : 205) 1200 fs. (Hatvany). — 165. Delacroix, Selbstporträt als Hamlet (40 : 31) 7500 fs. (Vedel). — 170. Delacroix, Numa und Egeria (24 : 28) 7100 fs. (Baillehache, Taxe: 6000 fs.). — 172. Delacroix, Odaliske (37 : 44) 6800 fs. (Montagnac). — 174. Delacroix, König Rodigro, dekoratives Panneau (192 : 95) 1850 fs. (vente Dumas fils 1892: 3000 fs.). — 179. Delacroix, Der Park von Nohant (44 : 54) 2100 fs. (Kelekian). — 190. Delacroix, Porträt von George Sand (72 : 56): 1350 fs. (Dr. Viau).

Nr. 196. Fantin-Latour, Atelierwinkel (24 : 41) 1900 fs. (Mme. de Basili, Taxe: 600 fs.). — 196. Fantin-Latour, Drei Pfirsiche (19 : 24) 1050 fs. (Tempelaere). — 198. Fantin-Latour, Versuchung (69 : 25) 3800 fs. (Sursock). — 201. Fantin nach Delacroix, Die Kreuzfahrer (42 : 50) 1200 fs. (Gonse). — 206. Henner, Nymphe am Quell (25 : 17) 4400 fs. (Sursock, Taxe: 1800 fs.) — 209. Ingres, Fußstudie für die „Ilias" (17 : 21) 3500 fs. — 210. Ingres, Die griechischen Tragiker (38 : 45) 2300 fs. (Petit). — Ingres, Porträt des Bildhauers Lemoyne (43 : 34) 520 fs. (11) (Haro).

Nr. 214. Landseer, Junge Mutter (51 : 45) 1220 fs. — 215. Manet, Porträt Moores (64 : 80) 825 fs. (Vollard). — 219. Manet, Souvenir de Velasquez (44 : 35) 1700 fs. (Tripier). — 222. George Michel, Steinbruch (49 : 64): 150 fs. (Uhde). — 224. Gustave Moreau, Kreuzabnahme (53 : 45) 2000 fs. (Hatvany). — 227. Puvis de Chavannes, Magdalena (161 : 108) 6200 fs. (Durand Ruel, Taxe: 12000). — 231. Ribot, Die Köchin (33 : 26) 2000 fs. (Kelekian). — Tassaert, Frauen in Interieur (35 : 27) 1600 fs. (Hatvany).

III. Alte Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen. 264. Prud'hon, Frauenakt (61 : 34) 2100 fs. (de Grammont). — 266. Prud'hon, Sich frisierende Frau (45 : 27) 1550 fs. (Gérard de Ganay). — 267. Prud'hon, Die Musik (69 : 31) 5100 fs. (Sorel).

IV. Moderne Pastelle, Aquarelle, Zeichnungen. Nr. 272. Barye, Der schwarze Panther (Aq., 14:23) 3200 fs. (Petit). — 273. Barye, Tiger in der Wüste (Aq. 22:28) 1949 fs. (Beurdeley). — 288. Corot, Röhricht am Flußufer (Z., 24: 31) 1000 fs. (Biot). — 291. Daumier, Der Künstler und sein Werk (38:39) 3050 fs. (de Grammont). — 293. Delacroix, Jüdischer Dragoman, Tanger (Aq., 34:20) 5500 fs. (Oppenheimer, Taxe: 3000 fs.). — 297. Delacroix, Lykurg und die Pythia (Pastell, 24:30) 1850 fs. (Morel). — 299. Delacroix, Babylonische Gefangenschaft (21:28, Aq.) 4600 fs. (Schoeller, Taxe: 1000 fs.). — 304. Delacroix, Marokkaner zum Kampf ausziehend (Aq., 22:43) 5500 fs. (Oppenheimer). — 309. Delacroix, Marokkaner im Kampf (25:22, Aq.) 2800 fs. (Petit). — 317. Delacroix, 4 Blätter mit orientalischen Figuren. 4200 fs. (Schoeller). — 340. Delacroix, Löwe und Löwin, Federzeichnung (23:32) 9500 fs. (Haro, Taxe: 8000 fs. — 380. Jongkind, Stille See (Aq., 15:28) 6000 fs. (Koechlin). — 382. Manet, Erdbeere, 270 fs. (Decourt). — 383. Manet, Frauenstudie. Aq., 1450 fs. (Petit). 384. Meissonier, Schildwache (Aq.) 710 fs. (Haro, Taxe: 1260). — 386. Menzel, Händestudien, 475 fs. (Brame). — 387. Menzel, Männliches Porträt, 590 fs. (Beurdeley). — 387 bis Menzel, Junge Italienerin, 430 fs. (Tempelaere). — 388. Menzel, Frauenkopf, 260 fs. (Stroehlin). — 390. Millet, Der Holzfäller (39:28) 1250 fs. (Mathey, Taxe: 2000 fs.)



GRECO: St. Dominikus
□ (Katalog No. 76) □



CONSTABLE: Malvern Hall
□ (Katalog No. 8) □

— 391. Millet, Krugtragende Frau (37:28) 3800 fs. (Schoeller). — 393. Millet, Mütterliche Hilfe (29:22) 6000 fs. (Rosenmark). — 394. Millet, Badende (35:41) 2400 fs. (Haro). — 397. Gustave Moreau, Sappho (Aq., 27:15) 1900 fs. (Decourt). 398. G. Moreau, Muse am Seeufer (40:22) 1800 fs. (Boussod). — Pissarro, Wäscherinnen 900 fs. (Strauß). — 406. Th. Rousseau, Die kleine Brücke (16:22, Aq.) 1300 fs. (Petit). — 407. Rousseau, Landschaft a. d. Auvergne (Aq., 20:30) 900 fs. (Brame). — 413. Delacroix, Pferd vom Tiger angegriffen, Litho. erster Abdruck, 1120 fs. (Petit).

R. A. Meyer.

DER KUNSTMARKT

BERLIN

Gemälde alter Meister, namentlich Holländer, kamen am 13. April bei Rud. Lepke zur Versteigerung. Es wurden teilweise sehr schöne Preise erzielt; selbst Kopien (Rubens, Christus und Johannes als Kinder, 420 M. etc.) gingen gut. Rubens, Petrus empfängt von Christus das Schlüsselamt 2500 M. Drooch-Sloot, Landschaft mit vielen Personen 400 M. Isaak van Ostade, Interieur mit Zwergentanz 1410 M. P. Breughel d. Ä., Waldweg mit viel Staffage 335 M. van Dyck zugeschrieben: Männerporträt 810 M. J. van Son, Stilleben 1300 M. Joh. Kupetzky, Brustbild eines Mannes 620 M. Vlämisch: allegorische Halbfigur 640 M. Sal. Ruysdael, Kanallandschaft 310 M. J. Gerritz Cuyp, Halbfigur eines J. Mädchens 600 M. D. de Heem, Stilleben 2020 M. P. Moreelse, Junge Frau mit Tauben 465 M. L. v. Uden, Hügelige Landschaft 850 M. Ferd. Bol, Gelehrter 1000 M. Everdingen, Norwegische Landschaft 345 M. — Von Altniederländern war beachtenswert: H. v. d. Goes, Halbfigur der Madonna 2350 M.; D. Bouts d. J., Madonnen-Triptychon 2550 M. Von Deutschen: zwei Heiligenbilder Schäuffeleins, zusammen 300 M.; Madonna in Landschaft, Art Dürers, 450 M. — Ein Prinzessin-Porträt vor Coello erzielte 2500 M.; ein Porträt von Graff 500 M.; ein französisches Genrebild des 18. Jahrh. 1460 M.; endlich eine hl. Familie von Vasari 305 M.

Moderne Bilder aus dem Nachlaß von Prof. G. Bleibtreu wurden am 7. April bei Lepke versteigert. Auktionen solcher Art erregen mit fast unfehlbarer Sicherheit unbehaglich gemischte Gefühle; das Echte wird selten seinem Werte nach geschätzt, die Routine aber in der Regel sehr überzahlt. Allerdings brachte eine sehr schöne Dekoration, Frühlingsstimmung von L. v. Hofmann 2700 M.; eine Regenbogenlandschaft von Leop. v. Kalckreuth 1100 M.; Stilleben von Breyer 510 M., ein Kinderbild von E. Pottner 310 M., Meerbild von Ulrich Hübner 600 M., und „Bergsteiger" von Sperl — aus der fruchtbaren Zeit seines Zusammenarbeitens mit Leibl. — 450 M. Aber das will nicht zu viel bedeuten, wenn ein junges Mädchen von Nonnenbruch 1310 M., Genrebilder von P. Salinas 1000 M., 2060 M., Kardinäle von Gallegos 2400 M. einbringen.

Eine Porzellansammlung aus dem Nachlasse von F. F. Jost (Leipzig) gelangte am 14. April bei Lepke zur Versteigerung. Der Gesamtumsatz war 18805 M. Wir verzeichnen nur einige der bedeutendsten Stücke, die angeblich alle aus Meißen stammten. Zwei frühe Deckelbecher mit dem Goldspitzendekor der Heroldschen Epoche (um 1730) erreichten 1490 M., in erheblichem Abstand folgten die andern: Schäfergruppen von Azier 170 und 265 M. Tscherkesse, wohl eine frühere Arbeit Kändlers, 485 M.; ein Flußgott, vermutlich von derselben Herkunft 135 M., 3 Pierrots von Kändler (c. 1735) 390 M., der große Bologneser Hund (für die Gräfin Moscinska 1766 von ihm gearbeitet) 360 M. Eine Meißner Gruppe „Ringelreihen" 505 M. „Familienglück", Gruppe aus der Marcolinizeit, 310 M., Gärtnergruppe desgl., 335 M. Ein Paar Prunkvasen im Stil von Delafosse, 440 M. Japanisierende Prunkvase (Frühzeit, für den Gebrauch des Königs gearbeitet) 205 M.

Handzeichnungen und Aquarelle von höchster Qualität aus verschiedenen Sammlungen gelangen am 25.—27. Mai bei Amsler und Ruthardt in Berlin zur Versteigerung. Diese Auktion verspricht für alle Sammler ein Ereignis zu werden; die Illustrationen des Kataloges geben eine Vorstellung von der außerordentlichen Zahl geistvoller und kostbarer Blätter. An der Spitze steht eine Pietà, Tempera auf Leinwand, mit Wahrscheinlichkeit H. v. d. Goes zugeschrieben. Sonst überwiegen weitaus Niederländer des XVII. Jahrhunderts. Von Rembrandt allein sind 11 Zeichnungen da; 5 von van Dyck, ebensoviele von Jordaens, 9 von den beiden Ostade, 7 von den beiden Ruysdal, 10 von Goyen, 12 von Everdingen, u. s. f. Eine geistreiche „Bürgerfamilie" von Elsheimer überrascht; ein weiträumiger Schlachtentwurf von Feselen gehört wohl auch zu den Seltenheiten. Von Italienern sind zu nennen Pisanello (2), Lor. di Credi (eine Kopfstudie), Tintoretto (5), Giov. da Udine (8). Ein schwungvoller Kompositionsentwurf von Ribera mag den Beschluß bilden: kaum das Allerwichtigste ist aber im Auszug genannt. S.

FRANKFURT a. M.

In der Gemälde-Verzteigerung von Rudolf Bangel am 6. Mai brachte das einzig bedeutendere Bild des Tages: Ferd. Georg Waldmüller, Stilleben, einen Preis von 7730 M.

LEIPZIG

Bei C. G. Börner, Leipzig, hat in der Zeit vom 5. bis 7. Mai unter regem Zuspruch eine bemerkenswerte Versteigerung stattgefunden, deren Resultate weitere Kreise interessieren

dürften. Über die bekannte Handzeichnungensammlung von Eduard Cichorius, in deren Mittelpunkt die Blätter von Ludwig Richter und seinen Zeitgenossen standen, ist an dieser Stelle schon berichtet worden. Zudem ist gerade die Abteilung mit den Originalarbeiten Richters sowohl in Leipzig wie Berlin vor der Versteigerung ausgestellt gewesen. Es genügt deshalb, an dieser Stelle einige der bemerkenswertesten Resultate anzuführen, die besonders interessant sind, weil sie für die Wertschätzung Ludwig Richters erneut Zeugnis ablegen.

Unter den bedeutenderen Blättern — und nur von diesen soll die Rede sein — erreichte Nr. 2 die „Kindersymphonie" M. 1570,—. Nr. 12 „Kartoffelernte" M. 1240,—. Nr. 13 eine Zeichnung in Sepia mit italienischer Landschaft M. 630,—. Nr. 36. Weihnachtsabend vom Turm geblasen, eines der bekanntesten Aquarelle des Künstlers, die stattliche Höhe von M. 1850,—. Außerdem seien genannt Nr. 37 mit M. 1060,—, Nr. 40 mit M. 770,—, Nr. 55 unter dem Titel „Kunst bringt Gunst", das Original zu dem berühmten Holzschnitt, mit M. 1810,—, Nr. 56 mit M. 720,—, Nr. 77, das Aquarell einer böhmischen Landschaft mit Bauernfamilie mit M. 1650,—, Nr. 91 „Am Dorfbrunnen" mit M. 1530,— und das schöne stimmungsvolle Aquarell „Der Wanderer" unter Nr. 130 mit M. 1700,—, Nr. 198 M. 1610,—, Nr. 224 M. 460,—, Nr. 225 M. 560,—, Nr. 227 „Obstfrau" M. 1630,—. Die neun Blätter des „Vater Unser" in den Originalzeichnungen des Meisters brachten die stattliche Höhe von M. 4520,—.

Notiert seien ferner Nr. 235 mit M. 950,—, Nr. 237 mit M. 450,—, Nr. 248 mit M. 880,—, Nr. 251 mit M. 901,—, Nr. 252 mit M. 510,—, Nr. 254 mit M. 840,—, und endlich die große, Landschaft „An der Teufelsmauer" Nr. 255, welche M. 1050,— erreichte.

Außer diesen Originalzeichnungen Richters kam noch eine Sammlung von Handzeichnungen, zumeist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter den Hammer. Erwähnt seien Nr. 258 Chodowiecki mit M. 450,—, derselbe Nr. 267 mit M. 560,—, derselbe Nr. 270 mit M. 260,—. Unter den Arbeiten von Genelli erreichte Nr. 293 mit M. 510,— den Höhepunkt, während die übrigen Arbeiten sich meist auf der Linie von M. 100,— zu M. 300,— bewegten.

Notiert sei ferner Hieronymus Heß, dessen Landschaft Nr. 513 M. 350,— erzielte. Josef Anton Kochs Ansicht von Taormina Nr. 339 ging für M. 420,— weg, sein Skizzenbuch (Nr. 350) mit 37 Ansichten aus der Umgebung Roms für M. 220,—.

Overbecks „Christus beim Abendmahl" Nr. 378 erzielte M. 340,—. Des älteren Preller (Nr. 381) „Eichen auf Rügen" M. 440,—, derselbe Nr. 382 M. 520,—. Bemerkenswert ist auch vor allem Nr. 400, eine Sepiazeichnung Alfred Retheis „Der Tod Barbarossas", die einen Preis von Mk. 1710,— erzielte.

Bedeutende Summen wurden endlich für Moritz von Schwind bezahlt. Wir notieren 452 mit M. 675,—, Nr. 453 mit M. 810,—, Nr. 457 mit M. 630,—.

Am 7. Mai versteigerte dieselbe Firma Kupferstiche älterer Meister, in erster Linie Arbeiten Albrecht Dürers, für die ebenfalls beträchtliche Preise erzielt wurden. So kam Nr. 36 „Die Geburt Christi" für M. 2800,—, Nr. 37 „Die Kupferstich-Passion für M. 5000,—, Nr. 39 „Christus am Kreuz" für M. 680,—, Nr. 51 „Der heilige Hieronymus" für M. 2560,— unter den Hammer. Außerdem seien erwähnt Nr. 53 mit M. 1400,—, Nr. 57 „Die Melancholie" mit M. 2600,—, Nr. 59 „Der Traum" mit M. 1300,—, Nr. 60 mit M. 480,—, Nr. 62 mit M. 530,—, Nr. 67 mit M. 560,—, Nr. 70 B. Pirkheimer mit M. 1300,—, „Der große Triumphwagen" (113) mit M. 2350,—.

Am 8. und 9. Mai kamen endlich am gleichen Orte Autographen unter den Hammer, ebenfalls von erlesener Qualität und teilweise von großer Seltenheit. Wir beschränken uns, die wichtigsten aufzuführen. Es erzielten Nr. 1 Musikmanuskript von Johann Sebastian Bach M. 5550,—, Nr. 8 Beethoven-Brief M. 660,—, Nr. 10 M. 3750,—, Nr. 11 Mk. 5100,—, Nr. 12 M. 4250,—, N. 44 Brahms, M. 1110,—, Nr. 47 M. 3100,—, Nr. 49 M. 1510,—, Nr. 80 Haydn M. 5680,—, Nr. 109 Mendelssohn M. 2110,—. Nr. 130 das Porträt Mozarts von Ingres M. 560,—, Ferner Nr. 149 Schubert M. 2000,—, Nr. 150 M. 810,—, Nr. 158 Schumann M. 1200,—, Nr. 159 M. 1200,—, Nr. 183 Wagner M. 965,—.

Unter den Autographen von Goethe seien notiert Nr. 258 mit M. 330,—, Nr. 259 mit M. 400,—. Eine Bleistiftzeichnung Nr. 268 mit 410,—. Heines Gedichtmanuskript Nr. 321 erzielte M. 1210. Friedrich von Schillers noch ungedruckte Korrespondenz über die Scheidung seiner Schwägerin Nr. 404 ging für M. 1340,— fort. Ein Brief an Körner Nr. 408 erzielte Mk. 650,—. Auch sonst wurden durchweg ansehnliche Preise erreicht.

8

MÜNCHEN

Innerhalb des großen Ausstellungsunternehmens von 1908 wird von den großen und kleinen Firmen des Münchener Antiquitätenhandels die Einrichtung einer besonderen kunsthistorischen Abteilung

geplant, die der Bedeutung des Münchener Marktes entsprechen wird. Die Auswahl der auszustellenden Objekte unterlag einer aus Kunsthistorikern und Kunstsammlern zusammengesetzten Jury, das äußere Arrangement liegt in den bewährten Händen von Professor Benno Becker. Von hervorragenden Firmen sind vertreten: Hofantiquar Böhler mit Gobelins, Ölgemälden, deutschen Holzplastiken usf.; W. Böhler mit einzelnen erlesenen gotischen Figuren; A. S. Drey mit guten Bronzen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, Silber und Majoliken; Hofantiquar Kommerzienrat Steinharter mit kunstgewerblichen Gegenständen, namentlich wertvollem Silbergerät und Elfenbein; J. Drey ebenfalls mit schönem Silbergerät, Plastiken, Fayencen und Webereien; H. Helbing mit Objekten aus allen Gebieten des Kunsthandels; Lämmle mit besonders interessanten Kleinplastiken der gotischen Epoche und Kleinodien; L. Stern mit einer Reihe von Holzskulpturen, Bronzen usw.; ebenso H. Einstein und Weißenbeck. Natürlich wird auch die Weltfirma von Bernheimer mit ausgezeichneten Gobelins, Möbeln und italienischen Plastiken trefflich vertreten sein. Die Münzhandlungen von Dr. Hirsch und Merzbacher repräsentieren das Gebiet des antiken Numismatik und der Renaissancemedaille. Auch die Buchantiquariate von Halle, L. Rosenthal, J. Rosenthal, Emil Hirsch und Heß werden zahlreiche kostbare Handschriften und Einbände auf die Ausstellung bringen, die für den Kunstgelehrten und den Kunstsammler hochinteressant zu werden verspricht, da sie den wertvollsten Besitz des gesamten Münchener Kunsthandels an einer Stelle vereinigt. Die Herausgabe eines wissenschaftlichen Kataloges ist ebenfalls beschlossen, mit dessen Abfassung die Kunsthistoriker Dr. Bassermann-Jordan, Dr. G. Habich und Dr. Leidinger betraut wurden.

Über die bemerkenswerten Versteigerungen im April wurde bereits im letzten Heft ausführlich berichtet. Nach den Osterferien fand bei Helbing am 7. Mai eine kleine Auktion von Bildern statt, unter welchen die alte Münchener Schule vorherrschte (Anton Seitz, Schleich sen., Morgenstern, Voltz, Willroider, Zimmermann). Darunter auch zwei Werke von Füger (Morgen und Dido am Scheiterhaufen), Habermann, und drei prächtige Landschaften von Stäbli.

Im Laufe des Mai finden bei Helbing zwei große Versteigerungen statt. Am 19. Mai wird die Sammlung des Professors Julius Naue, am 26. Mai die Sammlung Leinhaas versteigert, über welche der Besitzer in der Zeitschrift für christliche Kunst berichtet hat. Während die erstere Auktion die Archäologen und Prähistoriker nach München ziehen wird, fordert die letztere die Freunde und Sammler der mittelalterlichen deutschen Kunst, vornehmlich der Holzplastik, für sich auf.

Professor Dr. Julius Naue war eine bei Künstlern und Gelehrten wohlbekannte Persönlichkeit und als Schüler und Freund Schwinds, als Besitzer einer umfangreichen Schwind-Sammlung, als unermüdlicher Forscher auf dem Gebiete der Vorgeschichte Bayerns und rüstiger Mitarbeiter an der Errichtung des Bayerischen Prähistorischen Museums geschätzt. Die Sammlung zeigt ihn als Freund auch des klassischen Altertums und als Forscher der Vorgeschichte der Länder des Mittelmeerbeckens. Naue, der mit Schliemann innig befreundet war, hat auch auf diesem Gebiete in einer ganz bestimmten Richtung gesammelt: der Typologie namentlich der Gefäße war seine Aufmerksamkeit gewidmet: von dem protoägyptischen Gefäßen, (3. Jahrtausend v. Chr.) bis zu denen der hellenistischen Zeit hat die Sammlung eine stattliche Reihe merkwürdiger Stücke aufzuweisen. Neben den Gefäßen sind die figürlichen Terrakotten zu erwähnen. Den Höhepunkt des Ganzen bezeichnen indessen einige hervorragend schöne Marmorarbeiten von einer gemeinsamen Fundstätte in Karien stammend. Reich ist die Sammlung in kleinen Objekten z. B. ein bei Kerak (dem alten Kirmoal) in Palästina gefundener Terrakottalöwe, ein Kuriosum durch seine Bilinguität (er enthält eine Keilschrift neben einer punischen), dann vor allem der Goldschmuck der Mykenaezeit: eine Goldmaske, die als vierte zu den von Schliemann gefundenen hinzutritt; ein Goldblech mit der Darstellung dreier Krieger und eine kleine goldene Brillenspirale. Typologisch interessant ist ferner die Abteilung der Bronzearbeiten. —u—

PARIS

Der Monat April war in seiner ersten Hälfte recht belebt. Es fand zunächst am 6. April eine wichtige Versteigerung von alten Möbeln und Tapisserien statt, bei der hohe Preise erzielt wurden, besonders unter den Tapisserien gingen Stücke mit 35000, 33500 und 46000 fs. weg. Die Sammlung Perier brachte am 7. April als pièce de résistance einen Diaz (Nymphen) für den der hohe Preis von 13000 fs. erzielt wurde; ein Corot und mehrere Harpignies machten große Preise. Eine größere Anzahl von Tierbronzen

von Barye gingen zum größten Teile in die Hände des Herrn Bing über. Der 8. April brachte eine Reihe kapitaler Stücke des XVIII. Jhdts. Boucher, Fragonard, Greuze, Perroneau und Hubert Robert behaupteten Preise von 7600, 8750, 11600 und 14200, 25500 und 7000 Franken. Um die Osterzeit flaute das Geschäft vollkommen ab, da wie die Gazette de l'Hôtel des Ventes bemerkt, Ostern und Passah dieses Jahr zusammenfallen. Das große Ereignis Anfang Mai wird die vente Cheramy sein, über die in diesem Hefte noch separat berichtet werden wird.

31. März, 1. 2. April. Alte Kupferstiche (Baudouin, Danlos). J. Boilly, Serie von 118 Lithos: 880 fs. — Daumier, Serie der Robert Macaire, 153 Bl.: 865 fs. — Daumier, physiognomische Studien, 56 Bl.: 300 fs. — Debucourt, Die Hochzeit im Schlosse, farbig: 1620 fs. — Debucourt, Die Promenade im Palais Royal, farbig, 2. Etat, 5100 fs.

6. April. Keramik, Möbel, Bronzen (Lair-Dubreuil, Paulme, Lasquin) Gesamtertrag 314895 fs. — Altes Porzellan. Kleines Service, Sèvres, Weichporzellan, 2 Stücke ergänzt: 1000 fs. — China, 2 eiförmige Gefäße, farbige Emailmedaillons, Periode Kang-hi, 27 cm hoch: 2450 fs. (Langweil). — 2 eiförmige, reichverzierte Vasen, Kang-hi, in Bronzemontur Régence-stil, 39 cm hoch: 12000 fs. (Héliot). — Terrakotta v. Clodion, Bacchantin mit 2 Kindern (8 : 13) 1080 fs. (Paulme). — 2 Statuetten, Bacchus und Venus, 47 cm hoch: 6100 fs.; (1904 auf d. vente Sivry: 8100 fs. — Nach Pigalle, Kind mit Käfig, Bronze (43 cm): 9000 fs. (Paulme). — 2 Marmormedaillons XVIIIe, Porträts: 5300 fs. (Gradt). — 2 Kandelaber, Bronze auf Marmor montiert, 80 cm hoch: 2900 fs. — Große Wanduhr, Louis XVI.: 3800 fs. — Pendule, Lesende Frau und 2 Kandelaber Louis XIV.: 4000 fs. — Pendule, Louis XVI., Marmor- und Biskuitfiguren, Venus und Amor: 10000 fs. — Wanddekorationen, aus einem im XVIII. Jhdt. von der Schauspielerin Guimard bewohnten Hôtel, Arabesken, Allegorien etc.: 2250 fs. — 2 Kommoden XVIIIe, Pendants, 3500 fs. (Rosenberg). — Möbel: Salon (Canapé, 4 Fauteuils, 6 Stühle, Aubusson, Ende XVIIIe, 10500 fs. (Damblanc). — 55. Canapé, 8 Fauteuils, Aubusson XVIIIe: 36100 fs. (Ducrey). — 6 Fauteuils Louis XV., Handstickerei: 3600 fs. — Canapé, 6 Fauteuils Louis XVI., Aubusson: 15050 fs. (Riestelhuber). — Alte Wandteppiche: 60. Gobelins Bacchus & Ariadne nach Coypel (?) (295 : 500) 35000 fs. (Melhamé Pascha) 1907 vente Dariaud: 41500 fs.) — 61—65. 5 Stücke Beauvais XVIIIe, Meerlandschaften: 33500 fs. (Lemaire). — 66—70. 5 Stücke, XVIIIe, D. Wagen d. Komödie von Harlekin geführt (335 : 340), Die italienische Komödie, (305 : 205), Orient und Occident (340 : 345), Orientalisches Fest (300 : 404), Ausladen e. Handelsschiffes im Orient (315 : 190): 46000 fs. (Lemaire). — 71—73. Tapisserie von Paris, 1. Hälfte XVIIIe, Diana u. d. Nymphen (280 : 510), Narzisse u. Echo (290 : 320), Neptun, Venus, Amor (280 : 265) 20000 fs. (Gradt). — 74. Tapisserie Louis XIV. nach Bérain, Arabesken a. braunem Grund (310 : 310) 11800 fs. (Drey). 76—81. Sechs kl. vlämische Tapisserien, Louis XIV. mythologische Gestalten (300 : 130) 6830 fs. (Bernheimer). — Tapisserie von Paris. XVIIIe. Vögel im Laube (350 : 470): 8300 fs. (Paulme).

4. April. Alte Bilder. (Bondu, Bertier), Gesamtertrag 19513 fs., 30 Nummern. 17. Rafael, Schule, Perino del Vaga zugeschrieben, Suzanna im Bade (127 : 167): 11700 fs.

3. 4. April. Fayencen, etc. Tapisserien (C. Pr. Baudouin, E. Mannheim). 226 Nos. Gesamtertrag 105858 fs. 199. Vlämischer Wandteppich. XVI. Jhdt. Figuren in Intérieur (270 : 320): 3700 fs. (Steinharter). — 200. Vlämischer Wandteppich. XVI. Jhdt., antiker Stil (300 : 310): 4160 fs. (Bernheimer). — 203. Vläm. Wandteppich. Figuren, XVII. Jhdt. (370 : 300): 5000 fs. (Bernheimer). — 204. Tapisserie XVIIIe, Figuren. Gobelins. (300:165): 4100 fs. (Mannheim). — 225. Tapisserie vläm. Anfang XVI. Jhdt., Tiere in Astwerk (330 : 580): 11100 fs. (Bernheimer).

7. April. Sammlung Paul Perier (C. Pr. Lair Dubreuil, E. Bonjean). Gesamtertrag 88693 fs. Moderne Bilder: 2. Corot, Ville d'Avray (22 : 32): 5200 fs. (Bonjean). — 3. Daubigny, Blühende Apfelbäume, Auvers (24 : 39): 1600 fs. (Bonjean). — 4. Delacroix, Christus im Olberg (24 : 34): 2400 fs. (Bonjean). — 6. Diaz, Nymphen d. Diana (31 : 54): 13000 fs. (Bonjean). — 8. Harpignies, Turm bei St. Privé (61 : 50): 6800 fs. (Michel Pelletier). — 10. Isabey, Marine (30 : 50): 2150 fs. (Marais). — Aquarelle: 25. Harpignies, Loire, St. Privé (38 : 54): 2600 fs. (Arnold & Tripp). — 26. Harpignies, Brunnen in St. Cloud (33 : 25): 500 fs. (Azaria). — 27. Harpignies, St. Privé (43 : 60): 3400 fs. (Henry Bloch). — Tier-Bronzen von Barye (alles alte Abgüsse) alle kleinere Formate. 25 Nummern. Folgende Preise wurden erzielt: 1200, 320 fs. — 37. Hirsch (15 : 25): 1300 fs. (Bing). (1902. vente Lutz. 720 fs.) — 910. 270. 1370. 1100. 750. 165. 200. 2095. 520. 650 fs. Die meisten werden von Herrn Bing erworben. — 49. Großer Panther der einen Gangeshirsch gefangen hat (36 : 54): 11700 fs. (Kelekian).

8. April. Alte Bilder: (C. Pr. Lair Dubreuil, E. Sortais), 30 Nummern, Gesamtertrag 163290 fs. — 1. Boucher, Pastorale (48 : 58): 7600 fs. (Thévenin). — 2. Boucher, Die Sonnenuhr (33 : 41):

8750 fs. (Sortais). — 3. Boucher, Merkur, als Erzieher zur Liebe (38 : 47): 2400 fs. (Sortais). — 6. Coison, Die unvorsichtige Schläferin (41 : 32): 3600 fs. (de Polignac). — 9. Fragonard, Der Fels, Landschaft mit Figuren (53 : 62): 11600 fs. (Gaston de Lauverjat). — 10. Greuze, Die Unschuld (40 : 33): 14200 fs. (Sortais). — 11. Heinsius, Frauenporträt (68 : 59): 6100 fs. (Sortais). — 12. Largillière, Frauenbildnis als Pomona (64 : 53): 600 fs. (Sortais). — 13. Largillière, Mme. Barthélémy de St. Hilaire (81 : 65): 14100 fs. (Sortais). — 14. Largillière, Männliches Bildnis (64 : 53): 8100 fs. (Tremblay). — 15. Lebrun, Joseph Hyacinthe de Vaudreuil (72 : 59): 6050 fs. (Sortais). — 16. Lemoyne, Parisurteil (66 : 82): 1800 fs. (Blondeau). — 17. Martin, Königliche Jagd bei Fontainebleau (48 : 65): 3250 fs. (Sortais). — 18. Raphael Mengs, Dona Isabel Pareno d'Arce, marquise de Llano (74 : 59): 11100 fs. (Sortais). — 23. Perroneau, Frauenporträt (75 : 60): 25500 fs. (Sortais). — 24. Hubert-Robert, Das Gebet (82 : 65): 700 fs. (Véran). — 27. Tiepolo, Plafondskizze (46 : 34): 1750 fs. — 28. 29. Joseph Vernet, Morgen und Abend (103 : 128): 9800 fs. (Boussod & Valadon). — 30. Vien, Brauttoilette, antik. (100 : 135): 4000 fs. (Sortais).

7. April. Alte Gravüren etc. 45 Nos. Ertrag 20941 fs. (C. Pr. Lemoine, E. Paulme et Lasquin). — 2. Debucourt, Die Hochzeit im Schlosse, farbig, breiter Rand: 1890 fs. (Mme. Weill). — Miniaturen: Isabey, Madame G. . . (14 : 10): 2695 fs. — Isabey, Damenporträt auf Schildpattdose: 1880 fs. Altes Porzellan: King Charles-Hündchen, Alt-Meißen: 1220 fs. (Vermeroch). — Apollo auf d. Wagen, Meißen: 1140 fs. (Stettiner). — Tapisserie Brüssel, große Figuren, Eine Königin auf dem Trone mit Begleitung, Anfang XVII. Jhdt. (400 : 510): 3700 fs. (Arnoux).

13. April. Sammlung L. L. .. (C. Pr. Lair Dubreuil, E. Paulme et Lasquin), Gesamtertrag 74950 fs. Alte Bilder: 2. Drolling, Mädchenbildnis (39 : 32): 550 fs. (Hackay). — 7. Marg. Gérard, Die Spitzenklöpplerin (30 : 31): 2110 fs. (Grawitz). — Alte Stiche: 13. Debucourt, Der öffentliche Spaziergang, farbig, 1760 fs. (Bihn). — 14. Debucourt zugeschrieben, Promenade im Palais Royal, „des pavillons“ genannt, farbig: 1100 fs. (Bihn). — 15. Debucourt, Der morgendliche Abschied; Der zerbrochene Krug 4350 fs. (Bihn). — 19. Janinet, Mlle. Duthé nach Lemoyne, farbig: 1400 fs. (Mme. Leroy). — 21. Nach Lawreince, Die Indiskretion von Janinet, farbig: 1980 fs. (G. Meyer). — Nach Thomson, Der Bachübergang von Say, Aquatinta, farbig: 2160 fs. (Bihn).

7. 8. April. Vente des verstorbenen Malers Dameron, Landschaften. 194 Nos. Gesamtertrag 362000 fs. (C. Pr. de Cagny, E. Arnold, Tripp, Simons).

10. April. Alte Bilder: (C. Pr. Lair Dubreuil, E. Sortais). 9. Coypel (Schule) Die vier Weltteile (70 : 145): 3105 fs.

13. 14. April. Alte Möbel: (C. Pr. Baudoin, E. MM. Mannheim). — Canapé und 3 Fauteuils Louis XVI., Aubusson, Tiere und Figuren 10010 fs. (Velghe). R. A. M.

AMSTERDAM

Hier löst jetzt eine große Auktion die andere ab; der holländische Kunstmarkt bietet im Augenblick jedem Sammler eine reiche Auswahl guter Kunstwerke, seien es alte oder neue Gemälde, Handzeichnungen und Stiche, kunstgewerbliche Sachen, Schmuckgegenstände usw. Von den Auktionen des April war zunächst beachtenswert die von der Firma C. F. Roos & Co. am 13.—15. veranstaltete, die die Sammlungen Wwe. G. Birkmans, Debuy, J. Meiers, Frl. G. H. Matthijsen und C. Dutry van Haeften unter den Hammer brachte. Der Schwerpunkt dieser Versteigerung lag in den Erzeugnissen des alten Kunstgewerbes. Hierunter erzielten der im Katalog auf Tafel IX abgebildete große Schrank aus Palisander- und Ebenholz, Nr. 970, 850 fl., Nr. 1019, eine große Ganguhr in Nußbaum mit Spielwerk, 800 fl. Das auf Tafel IV abgebildete Service aus blauem chinesischen Porzellan, bestehend aus 311 Stücken (Nr. 507) wurde mit 3010 fl. zugeschlagen, ein schönes Perlenkollier (Nr. 195) mit 1350 fl. Die Gemäldesammlung war weniger bedeutend. Der Katalog zählte wohl eine stattliche Anzahl erster Namen auf, aber man weiß ja, daß die Auktionsleiter die von den Besitzern gewählten Zuschreibungen beizubehalten pflegen. Am teuersten, mit 900 fl., wurde Nr. 56, ein lebensgroßes Damenbildnis von H. A. van Kessel bezahlt. Es ist voll bezeichnet, 1617 datiert und zu dekorativen Zwecken wohl verwendbar. Eine ganz hübsche Winterlandschaft, die den Namen Avercamp freilich nicht ganz mit Recht trug, brachte 340 fl. Ein gutes Frauenporträt von F. Bol 400 fl.; Nr. 28. ein großes, dem H. M. Doncker zugeschriebenes Familienbild, 340 fl.; Nr. 40, zwei große Porträts von Adr. Hanneman, 400 fl.; Nr. 64, Stilleben von Leilenbergh, 500 fl.; Nr. 69, ein männliches Porträt von N. Maes aus seiner späten Zeit, 540 fl. und ein 1593 datiertes männliches Bildnis von Fr. Pourbus il. 500 fl.

Sehr reichhaltig (drei Kataloge mit insgesamt 1535 Nummern) war die Kollektion von Stichen und Handzeichnungen aus den Sammlungen H. L. Rompel (Haarlem), A. L. Nijland (Utrecht) u. A., die bei R. W. P. de Vries an den gleichen Tagen (13.—15.) wie die eben besprochene Auktion unter den Hammer kam. Die Hauptattraktionen bildeten zwei Zeichnungen von Rembrandt. Erstens Nr. 272, ein Studienblatt eines nach links gewandten alten Orientalen in Feder mit Lasuren. Die Zeichnung macht zunächst einen sehr guten Eindruck. Die Figur ist hübsch beleuchtet und das Ganze von gewisser bildmäßiger Wirkung. Gerade hieran nimmt aber vielleicht ein etwas skeptischer Betrachter Anstoß, und über die unsicher gezeichneten Hände wird er gewiß nicht ohne weiteres hinwegsehen. Ich selber halte mich hier zu den Zweiflern. Indessen möge jeder sich sein eigenes Urteil an der Hand der guten Abbildung im Kataloge bilden. Die zweite, kühn und flott mit kräftigen Federstrichen hingeworfene Zeichnung, die die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto darstellt, blendet auf den ersten Blick ganz außerordentlich. Sicherlich wird das Blatt von vielen als trefflicher Rembrandt angesprochen werden. (Es kam erst nachträglich hinzu und ist im Katalog nicht verzeichnet). Außer den zahlreichen Handzeichnungen von holländischen Meistern, wie Asselijn, Backhuysen, N. Berchem, Bramer, J. Buys, A. Cuyp, C. Dusart, J. Esselens, van Goyen, Ph. Koninck, Paulus Potter (?), A. Pynacker, P. Quast, R. Roghman, J. Ruisdael, R. Savery, A. Waterloo, Ph. Wouwermans u. v. a. waren auch zwei Skizzenblätter von A. v. Dyck da. Und ferner unter all den Arbeiten nordländischer Künstler zwei Zeichnungen, die unter dem ihnen gegebenen Namen Raffael, keine besonders gute Figur machten.

Das Hauptereignis des Monats April bildete, wie vorauszusehen war, die große Auktion bei Fred. Müller & Co. (Sammlung Hoogendijk, II. Teil u. A.) am 28. und 29. Die schönen Ausstellungsräume dieser Firma, die besonders in den oberen Sälen durchaus nicht das Aussehen einer eilig und nur für ganz kurze Zeit zusammengehängten Kunstsammlung hatten, waren während der vier Besichtigungstage ein Sammelpunkt für nicht nur Amsterdamer Liebhaber und Händler. Ich habe im vorigen Bericht schon die wichtigsten Werke nach dem vom Katalog gebotenen Material kurz besprochen und kann mich heute auf die Angabe der interessantesten Preise beschränken. Nur ein Wort sei mir vorher noch gestattet. Die meisten der reproduzierten Gemälde übertrafen die danach gehegten Erwartungen, was nicht immer der Fall zu sein pflegt. So gewinnt auch das ziemlich große und schon durch die flotte Zeichnung sehr reizvolle Bild von Judith Leyster noch ungemein durch sein Kolorit. Der rechte, so graziös dastehende junge Zecher trägt ein Kostüm von warm leuchtender zinnoberroter Farbe, während der andere, sitzende, in ziemlich hellblaue Hosen und einen mehr neutralen, violettbraunen Rock gekleidet ist. Auf dem Krug, den die rechte Figur hält, befinden sich übrigens noch Spuren einer Signatur, worauf der Katalog nicht hinweist. Das Gemälde brachte 6000 fl. (Es gibt dazu in holländischem Privatbesitz noch ein Pendant, das die gleichen Modelle in anderer Stellung, aber auch in Rot und Blau gekleidet, darstellt. Beide Bilder waren 1903 in der Guildhall in London ausgestellt). Der große, prächtige van Goyen, unruhiges Wetter auf der Zuiderzee (Nr. 41) ging für 21100 fl. ins Ausland. Dann sind zu erwähnen: Nr. 3, Venus und Amor und Nr. 4, Minerva von J. Az. Backer, zusammen 500 fl.; Nr. 11, N. Berchem, die Furt, 1375 fl.; Nr. 13, A. v. Beyeren, die Auslage des Fischhändlers, 3000 fl., Nr. 18, F. Bol, Venus und Adonis, 1900 fl., Nr. 500, J. v. Craesbeek, die Klarinettespielerin, 500 fl., Nr. 32, J. Gz. Cuyp, Porträts eines Herrn und einer Dame, zusammen 1050 fl.; Nr. 38, C. Dusart, Dorffest, 4500 fl.; J. van Goyen, Nr. 43, die Fregatte, 2350 fl.; Nr. 45 und 46 zusammen 1800 fl.; Nr. 51. J. v. d. Hagen, Landschaft, 910 fl.; Dirck Hals, Nr. 53, 430 fl. und Nr. 54, 400 fl.; Nr. 56, Gerret Heda, der Schinken, 700 fl.; Nr. 68, Th. de Keyser, Porträt, 3025 fl.; Nr. 75, Deutscher Meister gegen 1500, der Tod der Maria, 1100 fl.; Nr. 83, Holländischer Meister der zweiten Hälfte des XVII. Jhrhdts, der Friedenskongreß in Nymwegen (1676—79), 6000 fl.; Nr. 96, A. v. d. Neer, Kanal bei Sonnenuntergang, 1100 fl.; Nr. 98, von demselben, Mondscheinlandschaft, 2550 fl.; Nr. 111, Th. Rombouts, lustige Gesellschaft, 700 fl.; Nr. 113 ein sehr importantes Gemälde von S. van Ruysdael, Landschaft mit Schloß, 11500 fl.; Nr. 117, Jan van Scorel, das heilige Abendmahl, 1600 fl.; Nr. 132, D. van Tol, Interieur, 2100 fl.; Nr. 134, E. van de Velde, Winterlandschaft, 800 fl.; Nr. 139, Simon de Vlieger, das alte Taubenhaus, 1150 fl.; Nr. 144, Jacobus Vrel, Straßenansicht, 2700 fl. (!). Am zweiten Auktionstage kam zunächst der Rest der Gemälde unter den Hammer, wo noch zu notieren sind: Nr. 171, Q. Brekelenkam, Tischgebet, 310 fl.; Nr. 172, von demselben, Interieur, 370 fl.; van Goyen, Nr. 197, Flußlandschaft, 1575 fl.; Nr. 198, die

Hütte, 1650 fl. und Nr. 199, schlechtes Wetter auf dem Haarlemer Meer, 1650 fl.; Nr. 267, P. Muller, Marine, 625 fl.; Nr. 301, S. van Ruysdael, Flußlandschaft, 1200 fl.; Nr. 307, Jan Steen, der Satyr bei dem Bauern, 1400 fl. und Nr. 308, A. Storck, Ansicht von Hamburg, 400 fl. Daran schloß sich dann die Versteigerung der Antiquitäten, Möbel usw. und der großen Kollektion Delfter und anderer Fayencen (Sammlungen Heshuysen, Haarlem, Jacobi; Haag und Hondius, Zaandam). Die Kauflust ließ nichts zu wünschen übrig, so daß oft geradezu Rekordpreise erzielt wurden. Der skulptierte und 1622 datierte Büffetschrank in Nußbaum (Nr. 616) brachte 1950 fl.; Nr. 628, eine von van Mieris Grau in Grau bemalte Louis XIV-Staffelei 1375 fl. Für die sehr schöne Standuhr mit Spielwerk, Nr. 722, wurden 2200 fl. bezahlt, für eine etwas kleinere, Nr. 723, 800 fl.; Nr. 145, ein großer sogenannter Roemer mit der Inschrift „Beati Sunt Pacifici" nebst der Signatur „Anna Roemers" am Fuße wurde nach hartem Kampf mit 7100 fl. an Herrn Krep für einen Rotterdamer Liebhaber zugeschlagen. Delfter Porzellan. Nr. 1, ein Paar Pynacker-Vasen mit Deckel, 3500 fl. Nr. 2, ein Paar polychromierte 70 cm hohe Tulpenvasen in Form von Obelisken auf quadratischem Fußstück, 1750 fl.; Nr. 3, ein großer Blumentopf, 700 fl.; Nr. 4, ein Paar polychromierte Salatschüsseln, 1650 fl.; Nr. 7, Wasserkanne mit Schüssel, 680 fl.; Nr. 9, Essig- und Ölflaschen nebst Pfeffer- und Salzgestell mit blauem Dekor, 890 fl.; Nr. 37, zwei Essig- und Ölkannen (Pijnacker), 1875 fl.; Nr. 54, zwei polychromierte Hähne, 1575 fl.; Nr. 63, ein Paar Schüsseln mit polychromem Dekor, 1250 fl.; Nr. 209, ein weißer, stehender Elefant, 350 fl. Der chinesische Fürst auf einem Thron (Nr. 559) in Höchster Porzellan stieg bis auf 10000 fl.; Nr. 560, die Gruppe einer chinesischen Dame mit Diener, der den Sonnenschirm trägt, auch aus der Höchster Manufaktur, brachte 3050 fl. und Nr. 558, der eingeschlafene Hirte, ebenfalls Höchst, 1425 fl.

Die erste Versteigerung im Mai, deren Ergebnis noch mitgeteilt werden kann, veranstaltete die Firma C. L. C. Voskuil & Co. am 5. im Versteigerungslokal „de Brakke Grond". Es handelte sich um die Sammlungen moderner Gemälde, Aquarelle und Handzeichnungen aus dem Nachlaß R. S. van Son und Frau W. J. G., sowie um eine Kollektion von 54 Aquarellen und Handzeichnungen von Th. de Bock aus der Sammlung W.

Von den im allgemeinen recht guten Preisen seien genannt: Nr. 9, L. Apol, Waldallee, 1000 fl.; Nr. 22, C. Bisschop, im Lichte der Bibel (Aquarell), 1200 fl., Nr. 23; B. J. Blommers, die Melkfrau, 3000 fl.; Nr. 25, Th. de Bock, Abend, 2000 fl.; Nr. 99, Fred. Du Chattel, an der Vecht, 1000 fl.; Nr. 107, C. Gabriël, Mühlen bei Moerdijk, 2300 fl.; Nr. 112, A. M. Gorter, Herbsttag, 1800 fl.; Nr. 131, Jozef Israels, die alte Näherin, 3200 fl.; derselbe, Nr. 132, Bauerndiele, 1310 fl.; Nr. 159, J. Maris, Mädchenporträt, 1000 fl.; Nr. 161, Willem Maris, Eseltreiber, 4000 fl.; derselbe, Nr. 162, Melkzeit, 1000 fl.; Nr. 179, Alb. Neuhuys, nach dem Schwesterchen sehen, 3300 fl.; Nr. 187, Geo. Poggenbeek, Vieh auf der Weide, 1000 fl.

K. F.

HAAG

Die Kunsthandlung J. J. Biesing versteigerte am 6. und 7. Mai gute moderne holländische Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, umfassend die Sammlungen von Frau A. J. Goedvriend, Berlin, der Herren C. E. Lans, Haag, F. J. G. Bosman, Scheveningen, und das Atelier des Malers Bernhard Höppe, Haag, insgesamt 430 Nummern.

Die holländischen Sammler und Liebhaber wenden ihr Hauptinteresse vorzugsweise, ja fast ausschließlich ihrer heimischen Kunst zu. Das tritt im Ausstellungswesen hierzulande deutlich zutage. Nur ganz vereinzelt findet man unter den vielen Holländern einmal Werke von ausländischen Künstlern. Natürlich wird hierdurch auch die Zusammensetzung der Privatsammlungen bestimmt, die unter den Hammer kommen. Der Holländer steht den Erscheinungen der Kunst eben doch anders gegenüber als wir Deutschen. Er liebt mehr und zwar seine Künstler, während wir gleichzeitig auch immer zu verstehen und Neues hinzuzulernen suchen. Die durch Biesing versteigerten Sammlungen zeigten so das gewohnte Gesamtbild, zusammengesetzt aus Werken fast aller bekannten und geschätzten modernen holländischen Meister. Die erzielten Preise standen gegen die der Amsterdamer Auktion vom 5. Mai um eine geringe Spur zurück. Es wurden bezahlt für: Nr. 31, C. Gabriël, Polderlandschaft, 760 fl., Nr. 69, A. Mauve, Waschtag, 2150 fl., Nr. 147, L. Apol, Winter, 1010 fl.; Nr. 148, Fl. Arntzenius, Droschken im Schnee, 500 fl.; Nr. 170, B. J. Blommers, Kartoffelschälerin, 600 fl.; derselbe, Nr. 172, der erste Gehversuch, 1500 fl.; Nr. 173, Th. de Bock, Pinken am Strand, 975 fl.; derselbe, Nr. 175, Buchen, 1000 fl.; Nr. 193, Fred. Du Chattel, an der Vecht, 590 fl.; Nr. 259, Jozef Israels, der Brief, 1200 fl.; Nr. 298, W. Maris, Kuhstall, 610 fl.; Nr. 160, A. Mauve, Kuh auf der Weide, 1600 fl.; Nr. 342, P. Rink, Sommer, 550 fl.; Nr. 397, W.

B. Tholen, auf der Zuiderzee, 1510 fl.; Nr. 412, J. H. Weißenbruch, Sonneneffekt, 860 fl. — Vom Museum in Dordrecht wurden angekauft je ein Bild von J. Akkeringa, M. Bilders van Bosse und Th. de Bock. Das Museum Boymans in Rotterdam ersteigerte ein Gemälde von C. Bauer, und vom Haager Museum für moderne Kunst wurde Nr. 98, das Porträt Jozef Israels von Jan Veth (eine Aquarellstudie für die bekannte Steinzeichnung) erworben. K. F.

VERMISCHTES

Die van Dycks aus der Sammlung Cattaneo in Genua, die vor Jahresfrist ohne Autorisation ins Ausland wanderten, sollen jetzt auf dem Rechtswege wieder zur Rückkehr veranlaßt werden. Es verlautet, daß die Direzione delle Belle Arti gegen die gegenwärtigen Besitzer der Bilder vorgehen will, auf Grund folgender juristischer Momente; der Verkauf wie der Kauf sei nichtig, weil die Verkäufer minderjährig waren, also ohne gerichtliche Autorisation nicht ihren Besitz veräußern konnten. Ferner habe der Staat eine „Servitut" auf jenen Bildern. — Es wird übrigens bekannt, daß bei dem Verkaufe der Bilder nicht weniger als 516000 Lire Vermittlerprovision gezahlt worden sind.

AUKTIONSKALENDER

Frühjahr	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Antiquitäten, chines., japan. u. sächs. Porzellan, Fayence, Möbel, Diamanten, Perlen, Gold, Silber, Spitzen, Skulpturen, mod. Gemälde, Aquarelle, Handzeichn., Kupferstiche, Porträts, alte holl. Gemälde.
Mai-Juni 29.—5.	**Köln.** K. A. Stauff & Cie. Kupferst., Radier., Chodowiecki, Handzeichn., Miniatur., alte Heiligenbild., japan. Farbenholzschnitte, chines. Bronzen, Congowaffen.
1.	**Köln.** M. Lempertz (P. Hanstein). Gemälde ält. u. neuerer Meister aus verschiedenem Besitz.
2.—5.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Französ. u. engl. Stiche aus d. Slg. fhr. Alfr. Boreel-Haag u. a. Ferner versch. Smlg. v. Kupferstich. niederl. Meister, darunter e. ans. Slg.: René della Faille-Antwerpen.
3.	**Aachen.** Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz. Gemälde alter und neuzeitiger Meister, japan. Buntdrucke, Münzen, Skulpturen, Möbel und sonst. Antiquitäten aus Privat, teils adeligem Besitz.
3.	**München.** H. Helbing. Ölgemälde alt. Meister aus Trient. Privatbes.
15.—18.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Handzeichnungen alter Meister aus den Sammlungen H. C. Dubois, Haag, C. G. V. Schöffer, Amsterdam, Jacobi, Haag, ein. bek. Paris. Sammlg. u. a.
16. u. 17.	**Amsterdam.** Fred. Muller & Co. Sächs. Porzellan-Slg. fhr. Alfred Boreel-Haag.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Sammlung Juwelier Franz Greb †. Hervorrag. Arbeiten der Silberschmiedekunst, wertvolle Keramiken, Skulpturen in Holz und Stein, darunter Werke von T. Riemenschneider, Arbeiten in Eisen u. and. Metallen, Geweihsammlung, Gewehre usw.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Originalarbeiten der künstlerischen Mitarbeiter an der Münchener Jugend.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Ölgemälde mod. Meister aus verschied. Besitz.
Juni	**München.** Hugo Helbing. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnite, Lithographien des 15.—18. Jahrhunderts, Original-Radierungen, -Lithographien, -Holzschnitte moderner Meister.
25., 26. u. 29.	**London.** Messrs. Christie, Manson & Woods. Sammlung Stephen Holland †. Englische Meister: Turner: „Mortlake" (Sommerabend, Flußlandschaft); „The Storm"; „The Morning after the Storm" (gemalt 1840) und 7 Aquarelle. Constable: „Salisbury Cathedral"; Gainsborough: „Hervest Waggon"; W. Oschardson: „Napoleon auf dem Bellerophon"; zwei J. Linnel sen. 4 Aquarelle von F. Walker, 6 von Bonnington, 5 von de Wint, einige von David Cox u. a. m. — Am 29. die Abteil. Kontinentaler Bilder: Corot: „L'Etang" und „A River Scene"; zwei Daubignys; drei Diaz, darunter „Die Badenden"; Harpignies „Matinée d'Automme"; zwei Charles Jacque; L'Hermitte: „The Ferry" u. Troyan: „In the Woods at Meudon above Sèvres". Alles in allem 432 St.
Ende	**Leer.** Eßlinger. Ostfries. Schmuck, Möbel, Uhren, Delfter und chines. Porzellan.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
Herausgeber: DR. GEORG BIERMANN
Redaktion: LEIPZIG, Liebigstr. 2
Begründet als „Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur“ von Dr. Ernst Jaffe und Dr. Curt Sachs
I. Jahrg. Heft 6 1908

Die Fresken in der Cappella di S. Antonio in Le Campora

Von Osvald Sirén (Stockholm).

Im Jahre 1334 gründete der Augustinermönch Prete Bartolommeo Bononi ein Kloster an einer Stelle südlich von Florenz (ganz nahe der Stadt), genannt Bellosguardo. Das Kloster erhielt den Namen S. Sepolcro. Die Lage war indessen so ungesund, daß man sich veranlaßt sah, nach nur zwei Jahrzehnten das Kloster weiter nach Süden auf die Anhöhen bei Colombaja zu verlegen. Hier wurde das Augustinerkloster zum zweiten Male i. J. 1355 gegründet und erhielt nun den Namen Sta. Maria di S. Sepolcro a Colombaja [1]. Der gewöhnliche Name für diese Stiftung wurde indessen bald Le Campora, der noch heute fortlebt, obwohl die Kirche zerstört und das Kloster nunmehr zu einer Villa, „La Corona“ ungewandelt worden ist. Aus der früheren Geschichte des Klosters verdient ferner erwähnt zu werden, daß es i. J. 1435 aus dem Besitz des Augustinerordens in den der Vallombrosianermönche bei der Badia in Florenz überging.

Im übrigen können wir eine Reihe interessanter Angaben über die Klosterkirche und ihre Kapelle den „Memorie della Chiesa di S. Maria del Sepolcro, Villa dell'Abbadia di Firenze“ entnehmen, die Don Placido Puccinelli in seiner „Storia di Ugo il Grande“ (ed. Milano 1664, part. 3) mitgeteilt hat. Mr. Herbert P. Horne hat die Freundlichkeit gehabt, uns folgende Auszüge aus Puccinellis Arbeit zur Verfügung zu stellen.

In dem Fußboden der Kirche befand sich ein Grabstein mit der Inschrift: „Hic iacet corpus Venerabilis Patris, ac Religiosi Viri Fratris Benedicti Magistri Taddi huius monasterij S. Maria Camporeorum Fundatoris. An Domini MCCCCXXXVII die XXVII Septembris“ [2].

Für das Abbildungsmaterial zu diesem Aufsatz will ich hier meinen ergebensten Dank dem Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz Herrn Prof. Dr. H. Brockhaus aussprechen.

[1] Vgl. Carocci, Dintorni di Firenze. Ed. 1881, S. 206.

[2] Dieser Grabstein war offenbar aus der früheren Klosterkirche hierher überführt.

Auf dem Hochalter stand ein Bild mit dem Wappen der Familie Albizzi und dem Datum: „adi XX di gennaio MCCCCXX“.

Die Kapelle neben dem Chor war dem S. Antonios Abbas geweiht, und über ihrem Eingang befand sich ein Wappenschild: nach Puccinelli das der Familie Benini-Formichi, mit der Jahreszahl MCCCLXXII versehen.

Auf dem Altar in der Sakristei stand ein Bild mit Guicciardinis Wappen.

In der Cappella dell'Annunziata befand sich ein Bild mit dem Vettori-Wappen und der Jahreszahl MCCCCLIV.

In dem Refektorium, das früher Kapitelsaal gewesen, sah man das Capponi-Wappen.

Puccinellis Angaben besitzen jedoch nunmehr fast ausschließlich historisches Interesse, denn die Mehrzahl der Kapellen und Bilder, von denen er spricht, sind zerstört. Von der ursprünglich sehr groß angelegten Kirche sind nur der Chor und eine Kapelle zur Seite desselben erhalten, das ganze Langschiff und das Querschiff sind zerstört. Die erhaltenen Teile der Kirche werden noch immer zu Kultzwecken verwendet, als eine Hauskapelle für die Villa, zu der man das Kloster umgebaut. Dagegen sind die frühere Sakristei und das Refektorium, die hinter dem Chor und seiner Seitenkapelle liegen, zu reinen Wirtschaftsgebäuden degradiert worden, die erstere wird jetzt als Lagerhaus für Gartenprodukte und Geräte angewendet. Der alte Kreuzgang ist nur teilweise erhalten; das Einzige, was gewachsen und sich ausgedehnt hat, ist der Garten, der nunmehr einen großen Teil des Boden bedeckt, auf dem früher die Kirche gestanden hat, und der sicherlich reicher und prachtvoller ist als in den Tagen der Blüte des Klosters.



Abb. 1. Antonius begegnet dem Teufel als Satyr □

Nachdem das Langschiff niedergerissen, ist natürlich der Haupteingang des Chors mit einer neuen Wand verbaut worden. Wir treten durch eine kleine Tür vom Kreuzgang her ein. Dicht neben der Tür, bevor wir in die Kapelle eintreten, fällt unser Blick auf ein Gemälde, das sich über der Querarkade befindet, welche den Klostergang abschließt. Es stellt einen thronenden Papst in einer hohen Renaissance-

nische dar und zu beiden Seiten von ihm Kardinäle. Hinter der Rücklehne der Bank ragen Orangenbäume empor. Obgleich das Fresko stark zerstört ist, ist es doch leicht zu sehen, daß wir hier ein nach den Kompositionsprinzipien der Brüder Pollajuolo und Baldovinettis ausgeführtes Gemälde haben. Das Bild ist wahrscheinlich in den 1470-er Jahren entstanden, sein Meister ist eines von den vielen kleinen Talenten gewesen, die den Fußspuren der genannten großen Maler folgten.

Treten wir dann in den einstigen Chor ein, so finden wir einen großen, leeren, fast quadratischen Raum mit weißgetünchten Wänden. Der Altar steht rechts (nach Süden) vor dem Eingange zu der angrenzenden Kapelle, die nun sozusagen einen Chor zu dem früheren Chore bildet, der seinerseits als kleine Kirche dienen muß. Prüfen wir näher die schmutzig grauen Wände, so bemerken wir, daß unter der Kalkschicht sich Fresken befinden; die etwas erhabenen goldenen Glorienscheine schimmern hier und da hervor. Durch vorsichtiges Abdecken würden sie wahrscheinlich zutage gefördert werden können. Vorläufig müssen wir uns mit dem Studium der Gemälde, welche die angrenzende Kapelle schmücken, begnügen. Es ist ohne Zweifel dieselbe, die nach Puccinelli dem hl. Antonius Abbas geweiht war, von der Familie Benini-Formichi gegründet, deren Wappen nebst der Jahreszahl 1372 über dem Eingange angebracht war. Die Fresken in dieser Kapelle behandeln nämlich das Leben des hl. Antonius, und auch aus stilkritischen Gründen können wir es in die Zeit kurz nach 1372 verlegen, welches Jahr als Gründungsjahr der Kapelle anzunehmen sein dürfte. Bedauerlicherweise sind indessen auch diese Fresken übertüncht gewesen, und als sie wahrscheinlich vor einigen Jahrzehnten, wenigstens von der Kalkschicht befreit wurden, ist man nicht mit der gebührenden Sorgfalt vorgegangen, hat vielmehr die Malereien stark restauriert. Von den geringen Resten aus, die in einigermaßen erträglichem Zustande erhalten geblieben sind, wollen wir hier zu einer genaueren Bestimmung des Ursprungs der Malerein vorzudringen versuchen. Übrigens


Abb. 2. Antonius vor Paulus' Höhle knieend

ist es hohe Zeit, diesen Fresken einige Aufmerksamkeit zu widmen, denn wenn nicht ein behutsamer Restaurator bald eingreift, werden sie in nicht ferner Zeit vollständig von den Wänden abgeblättert sein. Ein guter Anfang liegt schon jetzt in dieser Hinsicht vor.

Die Motive sind, wie gesagt, der Legende des hl. Antonius entnommen. Die Erzählungen sind auf vier größere Bildfelder auf jeder der Längswände und vier kleinere Felder zu beiden Seiten des Fensters verteilt. Die Decke schmücken Brustbilder der vier Evangelisten in Medaillons, von denen jedoch nur eines vollständig erhalten ist. Über dem Eingange findet sich ein Brustbild des toten Christus und in der Laibung des Eingangsbogens eine Reihe Prophetenmedaillons. Zu beiden Seiten des Eingangs ausserdem ein stehender Heiliger nebst einem knieenden Mönch: S. Antonius, seine Ordensregeln einem Bruder übergebend, und ein Bischof, einem anderen Mönche ein Buch überreichend.

Das erste Fresko, die Lünette an der linken Wand einnehmend, stellt Antonius als Jüngling dar, wie er seine Reichtümer an Krüppel und Arme verteilt, und Antonius, wie er den Eremiten in der Wüste besucht. Das Fresko gehört zu denen, die am meisten gelitten haben. Die Hauptfigur, die in einer Loggia oder Vorhalle steht, ist zum größeren Teile zerstört. Antonius zählt aus seinem Beutel den Armen Geld auf. Die beiden in Lumpen gehüllten Bettler, die von rechts kommen, der eine einen kleinen Knaben an der Hand führend, sind durch die Restaurierung entstellt worden. Das Gleiche gilt von den beiden Krüppeln, die nach der anderen Seite ihres Weges ziehen. Die Figuren sind groß und kräftig mit steifen Bewegungen, die Typen fast grotesk mit ihren langen Nasen und großen Ohren. Eine eigentliche Vorstellung von dem Stil des Künstlers gewährt uns dieses Fresko kaum.

Es folgen dann in der mittleren Lünette, dem Eingang gegenüber, die durch das Fenster geteilt wird, zwei Szenen aus dem Wüstenleben des h. Antonius, beide nur die Figur des Heiligen bietend. Die erste ist kaum mehr sicher zu deuten, da die Gestalt des Teufels nicht mehr sichtbar ist, wir sehen nur Antonius, wie er erschrocken zur Seite weicht. Das andere Bild zeigt Antonius, in der Zelle stehend, die der Teufel zum Einsturz gebracht hat. Summarisch angedeutete Felsen mit ein paar plumpen Bäumen geben die Hintergründe ab. Die Figur ist in beiden Fällen grob und steif, die Gesichter retuschiert, so daß wir von der ursprünglichen Typenbildung keinen Eindruck mehr erhalten können.

Die dritte Lünette an der rechten Wand wird von zwei teuflischen Marterszenen eingenommen. Als der Heilige sich von den Verletzungen, die er beim Einsturz der Zelle erhalten, etwas erholt hatte und sich bereit erklärte, den Kampf mit dem Teufel wieder aufzunehmen, ließ dieser seine Helfershelfer mit Keulen und Knütteln über ihn herfallen, und als es ihnen hierdurch nicht gelang, seine Widerstandskraft zu brechen, nahmen sie die Gestalt von wilden Tieren, Wölfen, Schweinen, Ziegenböcken, Stieren usw. an, die den frommen Mann übel zurichteten. Christus, der ohne einzugreifen, dem Auftritt zugesehen hatte, tröstete den Zerdroschenen damit, daß sein Name einst berühmt im ganzen Universum werden sollte Der Künstler hat die beiden Szenen nicht zu einer organischen Komposition verschmolzen. Der Heilige wird ganz einfach zweimal ausgestreckt auf dem Boden liegend dargestellt, so daß sein Kopf in der einen Bildhälfte an seine Füße in der anderen Bildhälfte stößt. Die Teufel, die ihn quälen,



Abb. 3. Antonius und Paulus das Brot teilend. Antonius' Tod

sind herkömmlicherweise dargestellt als zottige Menschen mit Schnäbeln, Klauen und Fledermausflügeln. Die in einer Reihe hervorstürzenden Tiere sind recht gut charakterisiert und scheinen wirklich, dank dem Parallelismus der Bewegungen, mit furchtbarer Geschwindigkeit dahinzustürmen. Der gemeinsame Felsenhintergrund ist zum größeren Teil zerblättert, aber auch in seinem ursprünglichen Zustand hat das Fresko offenbar sich nicht durch besonders dekorative Eigenschaften, einheitliche Linienführung oder monumentale Geschlossenheit ausgezeichnet.

Die Legende findet ihre Fortsetzung auf der gegenüberliegenden Wand unter der zuerst beschriebenen Lünette mit dem großen Bilde in breitem Format, welches S. Antonius zu seinen Schülern im Kloster bei Phaium redend und den Heiligen vor seiner Zelle darstellt, wo ein Engel ihm eine himmlische Botschaft bringt (möglicherweise den Befehl, das Kloster zu verlassen und den verfolgten Christen Trost zu bringen?). Das Fresko ist glücklicherweise nicht in so hohem Grade durch Retuschen entstellt wie die vorigen, obwohl solche auch hier vorkommen. Die fünf Mönche, die mit ihrem Lehrer in einem Kreise vor der Klostermauer sitzen, zeigen ausgesprochene Typen, die als Anhaltspunkte zur Bestimmung des Meisters dienen können. Antonius' kindliches Greisengesicht mit der niedlichen kleinen Nase und dem langen weißen Bart können wir hier zum ersten Male deutlich wahrnehmen; es kehrt in den

folgenden Fresken wieder. Seine Handbewegung, die rechte Hand mit der Innenseite nach außen erhoben, kennen wir von Giottinos Arbeiten her. Die Gesichter der Mönche mit breiter Stirn, gerader kräftiger Nase, kleinem Mund und großen Ohren, entbehren auch nicht der Berührungspunkte mit den gewöhnlichsten Typen in Giottinos Fresken in S. Croce, obwohl die Ähnlichkeit sich auf eine sehr allgemeine, wenig individualisierte Verwandtschaft beschränkt. — Die eigentliche Formbehandlung erscheint äußerst summarisch, die weiten und glatten Kutten, in welche die Figuren gehüllt sind, verdecken allen organischen Körperbau. Die Modellierung ist ein Rundgang ohne plastische Qualitäten, die Faltenbehandlung äußerst unbedeutend und charakterlos.

Die schmalen Bildfelder, die dann an der Mittelwand zu beiden Seiten des Fensters folgen, stellen Antonius dar, wie er den Eremiten Paulus aufsucht. Während Antonius glaubte, daß er der erste von allen Mönchen sei, der sich in der Wüste angesiedelt, wurde ihm in einem Traum die Offenbarung, daß es einen anderen gab, der noch länger in der Wüste gewohnt habe. Er begab sich darauf auf den Weg, um diesen älteren Eremiten aufzusuchen. Im Walde begegnete er einem Kentaur, der ihm sagte, daß er den Weg nach rechts einschlagen sollte. Gleich hierauf begegnete er einem Tier mit Palmenfrüchten in der Hand, das oben einem Menschen, unten einem Ziegenbocke ähnlich sah. Antonius bat dieses Geschöpf, um Gottes willen ihm zu sagen, was für ein Wesen es eigentlich sei. Das Tier antwortete, es sei ein Satyr, der Gott der Bäume, nach dem falschen Glauben der Heiden. Schließlich begegnete er einem Wolf, der ihn zu Paulus' Zelle führte. Dieser aber, welcher ahnte, daß es Antonius war, der da kam, verschloß seine Tür. Da bat ihn Antonius, zu öffnen unter der Versicherung, daß er lieber auf dem Platze sterben wolle als weggehn. Paulus öffnete schließlich, und sogleich fielen die beiden Greise einander in die Arme, von Rührung ergriffen.

Die Darstellung von Antonius und dem Satyr erhält ein gewisses Kuriositätsinteresse durch das Motiv; ihr künstlerischer Gehalt ist aber ebenso unbedeutend wie der der übrigen Fresken, wozu noch hinzukommt, daß das Bild übel mitgenommen ist. In dem anderen Fresko, Antonius vor Paulus' Höhle knieend, sind es wieder in erster Linie die beiden Greisentypen, die uns interessieren; sie gewähren einen ursprünglichen Eindruck von dem Charakterisierungsvermögen des Künstlers. Die Gebirgslandschaft ist etwas einheitlicher und dekorativer ausgefallen als in den übrigen Fresken. Die Typenbildung, wie auch den ganzen Stilcharakter im übrigen, finden wir jedoch noch klarer ausgesprochen in der folgenden breiten Komposition, die den zweiten Akt im Beisammensein der beiden Mönche zeigt.

„Als es Mittagszeit wurde, brachte ein Rabe eine doppelte Brotportion. Antonius versank da in Bewunderung, Paulus aber erzählte, daß Gott alle Tage auf diese Weise ihm den Tisch decken ließ, und heute hatte er seine Gabe um des Gastes willen verdoppelt. Es erhob sich da ein frommer Meinungsaustausch zwischen den Greisen über die Frage, wer von ihnen würdiger sei, das Brot zu brechen; Paulus wollte die Ehre seinem Gast abtreten und Antonius sie Paulus lassen, der der ältere war. Schließlich faßten die beiden je mit einer Hand das Brot an und teilten es in zwei gleichgroße Hälften."[1])

[1]) Vgl. Voragine, Legenda aurea. S. Paulus Eremita.



Abb. 4. Antonius zu seinen Schülern im Kloster sprechend

Die Komposition ist streng symmetrisch. Die Greise sitzen auf einer Steinbank vor dem Eingang zur Felsenhöhle, deren Rand einen Bogen über ihren Köpfen bildet. Die Gruppe gewinnt noch mehr an steif feierlicher Wirkung durch die große Palme, die mitten in der Grotte wächst, ihre grüne Regenschirmkrone über den silberhaarigen Greisen ausbreitend, die im übrigen fast wie ein älterer und jüngerer Bruder ähneln, wenn auch der ältere einen etwas strengeren Ausdruck erhalten hat. Dieselbe runde Kopfform, die hohe Stirn, dieselbe kurze, gerade Nase, der verhältnismäßig kleine Mund und die großen Ohren zeichnen sie beide aus. Die kleinen, wohlgebildeten Hände sind auch ähnlich. Will man eine Vorstellung von der Verwandtschaft dieser Typen mit den bei Giottino gewöhnlichsten erhalten, so stelle man S. Antonius neben den Diakon, der in der Auferweckungsszene in der Capella Bardi in Sta. Croce hinter S. Sylvester steht. Man wird dann finden, daß die Zeichnung von Stirn, Nase, Augen, Mund und Ohren in der Hauptsache dieselbe ist, daß aber der Mann in dem Sylvesterfresko mit viel größerer künstlerischer Energie gegeben, besser modelliert, kräftiger gezeichnet und charakterisiert ist als S. Antonius im Campora-Fresko. Es herrscht, kurz gesagt, ein großer qualitativer Unterschied zwischen diesen Figuren, der geeignet ist, auf den ersten Blick hin den Eindruck der typologischen Ähnlichkeiten zu ver-

decken. Vergleicht man die beiden jungen Mönche, Macarius und Amathas, die den toten Antonius auf ein Laken heben, mit dem Kaiser und seinen beiden Begleitern links in der eben erwähnten Auferweckungsszene, so kann man gleichfalls wesentliche Übereinstimmungen in der Zeichnung der Gesichter feststellen: die Profillinie über der hohen Stirn, die gerade Nase und das runde Kinn sind die gleichen bei dem Kaiser und bei dem Mönch, der die Füße des Antonius emporhebt.

Diese Übereinstimmungen sind besonders für diejenigen von Interesse, die einen Überblick über die florentinische Trecentokunst während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewonnen haben, denn man wird dann zugeben müssen, daß die Campora-Fresken (soweit sie nicht übermalt sind) in Hinsicht auf die Typen sich enger an Giottinos spätere Arbeiten anschließen als an irgendwelche anderen bekannten Fresken. Man muß einen Schulzusammenhang zugeben, wenn auch der wesentliche qualitative Unterschied hervorzuheben ist. Eine Bestätigung hierfür gewährt die ganze Formbehandlung. In den wenigen Fällen, wo wir einer vollständig erhaltenen Figur in den Campora-Fresken begegnen (besonders die beiden Eremiten vor der Grotte), beobachten wir eine fließende, sienesische Modellierungsmethode, eine ziemlich oberflächliche Behandlung der runden, vollen Körper. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der Künstler sich auf eine nähere Erörterung der Falten der Mönchskutten oder der organischen Struktur der Figuren gar nicht einläßt. Er fertigt alles Derartige mit der Flüchtigkeit eines untergeordneten Talents ab, zum großen Unterschied von der sorgfältigen, geschmeidigen Faltenbehandlung und des relativ klaren Figurenorganismus, wie sie uns in Giottinos Fresken entgegentritt.

Die allgemeine Gestaltung der Kompositionen ist dürftig und einförmig. Es mag sein, daß die Motive keinen Anlaß zur Einführung von mehr als einer, zwei oder drei Figuren in der Mehrzahl der Bilder gegeben haben. Diese Figuren treten indessen nicht auf eine charakteristische oder individuelle Weise auf, sondern schablonenmäßig, mit denselben vagen Stellungen und Gebärden, wie in der Mehrzahl der Kompositionen untergeordneter Trecentomaler aus jener Zeit. Der Hintergrund besteht in allen Fresken (außer der Almosenverteilung) aus den bereits erwähnten kristallinischen Felsen, die meistens die Aussicht versperren und überhaupt keine Illusion der dritten Dimension gewähren. Nur auf einer schmalen Vordergrundszene haben die Figuren Platz sich zu bewegen; die Hintergründe drängen sich vor, noch schlimmer als in Taddeo Gaddis Fresken. Das dekorative Gefühl des Malers ist überhaupt sehr wenig entwickelt gewesen; er hat sich die Fortschritte auf dem Gebiete der Raumgestaltung, wie sie Giottinos spätere Arbeiten aufweisen, nicht zunutze machen können. Doch hat er aller Wahrscheinlichkeit nach die florentinischen Fresken des Meisters studiert — die erwähnten stilistischen Ähnlichkeiten legen deutlich Zeugnis hierfür ab — aber seine künstlerische Begabung hat ihm niemals gestattet, das Wertvollste in ihnen völlig zu verstehen und nachzubilden. Er ist bei den allgemeinen typologischen Zügen stehen geblieben. Ein Mangel an individueller Vertiefung macht sich überhaupt in den Campora-Fresken sehr bemerkbar, der Maler versteht es nicht, uns durch einen persönlichen Erzählerton zu fesseln.

Er versteht überhaupt kaum zu erzählen. Am besten gelingen ihm einzelne Figuren mit ausschließlich dekorativer Aufgabe. Die beiden Heiligen, der Bischof und der Mönch, die in gotischen Nischen zu beiden Seiten des Eingangs stehen, sind ursprünglich fein empfundene, schöne Figuren gewesen, in Stellungen und Handbewegungen von einer gewissen gedämpften Innigkeit beherrscht, die uns an die Weise erinnert, wie die Menschen in Giottinos Fresken sich geben. Leider haben sie beträchtlich durch moderne Retuschen gelitten.



Abb. 5. S. Antonius und ein anderer Heiliger seines Ordens

Vorteilhafter ist der Eindruck von dem, was von den Malereien an der Decke der Kapelle und in der Bogenlaibung erhalten ist. Diese Partien waren, wie schon erwähnt, mit Brustbildern von Propheten und Evangelisten geschmückt, die in Medaillons mit gotischen Vierpässen eingefaßt waren. Verweilen wir nur einen Augenblick bei dem einzigen der Evangelisten, der vollständig erhalten und von späteren Verbesserungen gänzlich unberührt geblieben ist. Es ist Lukas, der dasitzt und sein Evangelium auf eine lange Pergamentrolle schreibt, den Kopf etwas schräg geneigt und den Blick abwärts gerichtet. Der individuelle Typus mit breiter Stirn, etwas eingebogener Nase und einem kleinen, ausdrucksvollen Mund ruft uns unwillkürlich die Christusfiguren aus Giottinos Arbeiten ins Gedächtnis. Erinnert man sich z. B. des Gekreuzigten in der Cappella Strozzi oder des Christus in der Uffizi-Pietà, so muß einen die typologische Ähnlichkeit mit ihnen überraschen; eine Ähnlichkeit, die nicht nur durch die wesentlichen Züge, sondern auch in dem individuellen Gepräge des ganzen Gesichtes hervortritt. Es ist das um so bemerkenswerter, als wir nichts derartigem bei

den Figuren anderer zeitgenössischer Maler begegnen. Möglicherweise könnte man an einige Typen ähnlicher Anlage in Antonio Venezianos Fresken denken; jedenfalls aber ist die Verwandtschaft mit ihnen nicht so stark wie mit den Christusfiguren Giottinos. Wir haben hier eines der schlagendsten Zeugnisse dafür, daß der Maler im Schülerverhältnis zu Giottino gestanden hat. Er hat sich mit Erfolg dessen Typencharaktere angeeignet, er hat in derselben Richtung auf dem Gebiete der Figurenzeichnung und Modellierung gearbeitet, er hat die gedämpften und ruhigen psychologischen Stimmungsausdrücke angestrebt, aber seine individuelle Begabung hat der dekorativen Wirkung seiner größeren Kompositionen ziemlich enge Grenzen gesteckt. Er verweilt vorzugsweise auf der „Gemeinweide" der Trecentomalerei und ist am erfolgreichsten, wenn er sich ganz enge an ein Vorbild wie Giottino anschließt.

Fragt man nach einer Datierung dieser Fresken in der S. Antonius-Kapelle der alten Camporakirche, so läßt sich, auf Grund der obigen Untersuchung, am ehesten antworten: die Zeit gleich nach Giottinos Wirken. Dieser Maler läßt sich bis gegen 1370 verfolgen; wir haben somit Grund zu der Annahme, daß der Maler der Antonius-Kapelle während des Anfangs und der Mitte der 1370er Jahre tätig gewesen ist. Es wurde oben, im Anschluß an eine Angabe bei Puccinelli bemerkt, daß die Kapelle wahrscheinlich 1372 gestiftet worden ist. Die Zeit um 1372—1375 kann so aus doppelten Gründen als wahrscheinlichster Termin für die Ausführung der Fresken angegeben werden.



Abb. 6. Der Evangelist Lukas

Einen bestimmten Namen für den Künstler können wir nicht angeben, auch kennen wir keine anderen Gemälde, die mit Sicherheit derselben Persönlichkeit zugewiesen werden könnten. Giottinos nächste Nachfolger sind noch zu wenig studiert worden, als daß wir eine Sonderung derselben wagen könnten. Vasari vermengt in dieser Gruppe Namen aus verschiedenen Zeiten, wie Michelino, Giovanni Tossicani, Lippo und Giovanni del Ponte. Die drei letztgenannten Künstler gehören hauptsächlich dem XV. Jahrhundert an und dürften zu Lorenzo Monacos Nachfolgern zu rechnen sein. Ob das gleiche bei Michelino der Fall war, ist dagegen bis auf weiteres unmöglich zu entscheiden, es ist ein Name, der vorläufig nicht mit bekannten Malereien in Zusammenhang gebracht werden kann und auch in keiner Urkunde angetroffen worden ist. Sollte sich finden, daß Vasari mit Recht Michelino zu Giottinos nächstem Nachfolger rechnet, so könnte man ihn möglicherweise für den Meister der Camporafresken halten, solange aber dieses nicht geschehen, kann man mit dem Namen keinen Begriff verbinden. Bis auf weiteres müssen wir uns daran genügen lassen zu betonen, daß Giottinos Figurenstil in abgeschwächter und verkümmerter Gestalt in den Camporafresken auftritt, von denen sich somit sagen läßt, daß sie von des „kleinen Giotto" kleinem Schüler ausgeführt worden sind.

Ostendorfer and the Beautiful Virgin of Regensburg

By Campbell Dodgson

By far the most interesting part of Michael Ostendorfer's work is the earliest, produced at Regensburg during the years 1519—22, while the cult of the Beautiful Virgin was at its height. The woodcuts of this period show the influence of Altdorfer and rank among the characteristic and important productions of the Danube school, whereas much of Ostendorfer's later work, subsequent to the introduction of the Reformation, is greatly inferior in artistic merit. The woodcuts issued at Ingolstadt about 1528—30, such as the Pedigree of the Sultans and Apian's Map of the World on a heart-shaped projection, are still full of individuality, but Ostendorfer's later Regensburg book-illustrations, and most of the portraits signed with his monogram, are mere hackwork, similar to the commercial woodcuts turned out in large numbers by Hans Guldenmund at Nürnberg.

Almost all of Ostendorfer's early woodcuts are related more or less directly to the cult of the Beautiful Virgin, the only exception, so far as I am aware, being a subject overlooked by Passavant and Nagler, and recorded only in Weigel's Kunstkatalog, No. 24551, a Repose of the Holy Family, signed and dated 1523. This work, unknown to me, is likely to be one of considerable interest, and its publication is much to be desired, if its present whereabouts can be made known.

It is needless here to tell again the story of the expulsion of the Jews from Regensburg in 1519, the destruction of their synagogue and the adjacent ghetto, and the erection upon the same site of a temporary chapel, replaced ere long by a permanent church in stone, in honour of the ancient statue called „die schöne Maria". The artistic records of these events and of the fanatical devotion to the Virgin Mary, by which they were prompted and which in turn they fostered, have been almost exhaustively described by writers on Altdorfer.[1] Ostendorfer's share in the illustration of these themes, nevertheless, has been less attentively studied, and there has been some hesitation up to quite recent times about assigning certain woodcuts of the group to this artist instead of Altdorfer.

By far the finest and most important of these is the large woodcut representing the front of the temporary chapel of the Beautiful Virgin (Pass. III. 312. 13; Nagl. Mon. I. 42. 20 and IV. 641. 20; Proctor 12002. Reproduction, Hirth's Kulturgesch. Bilderbuch, I. 45). It shows the end of the building, constructed of wood, with a tower of brick containing one bell. The spire is surmounted by a cross, and on little pinnacles above the belfry are weathercocks bearing the crossed keys of Regensburg. Suspended from the side of the tower, just beneath the belfry, is the banner painted

[1]) Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, 1886, VII. 154. Friedländer, Altdorfer, 1891, p. 50 ff.

by Altdorfer, representing the "schöne Maria".[1] The approach to the chapel is protected by a tiled porch or penthouse supported by wooden posts, to which numerous votive offerings are attached. In an open space before the chapel, Haidenreich's statue, which does not represent the "schöne Maria" herself in the costume that she wears in several engravings and woodcuts by Altdorfer, stands upon a column, on the shaft of which votive candles are fastened upon spikes or nails.

Before this column, on one side only, that furthest removed from the chapel, is erected a wrought-iron rail with a ledge of stone or wood for the use of kneeling worshippers. Through the open door a picture of the Beautiful Virgin may be discerned at the far end of the chapel. The actual "Schöne Maria", the statue in whose honour the building was dedicated, is hidden in the interior. Round the chapel may be seen in the background ruins of the recently demolished Jewish quarter.

Even more interesting, however, than the topographical features of the woodcut is the vivacious picture that it presents of a crowd actuated by fanatical enthusiasm. Round the statue is a group of devotees, clasping the column in their arms, raising their hands towards it, or throwing themselves prostrate on the ground. Four men, overcome either by illness or by a paroxysm of religious mania, lie on the ground nearer than this group, and a woman kneels beside them, praying. On the left we see the rear of a procession of men, armed with spears and pikes, who pass out of sight round the outside of the chapel.

On the right the front of the procession comes into view, headed by a banner-bearer and a youth carrying an enormous candle with the Bavarian arms on a (printed?) sheet attached to it. Young girls follow, wearing wreaths and crowns, two of them carrying tapers; then another banner-bearer precedes the clergy, who carry reliquaries. Near the group of maidens two women support a girl who is, apparently, becoming rigid in an access of frenzy. At the door of the chapel two streams of pilgrims converge and pass into the interior. They consist chiefly of peasant women, carrying pitchforks, rakes, pails, sickles and the like, in accordance with the text of the 1610 edition, which describes how the country people left their work without pausing to lay down their tools, and hastened, heedless of food or sleep, to the shrine. On the left we see a knight in armour, and two men wearing hair shirts. On the side wall of an out-house on the left, which has a small chimney, may be seen, in the finest impressions, Ostendorfer's monogram in its earliest form, in which the O is attached to the outside of one of the upright lines of the M.[2] Dürer's note written upon an early impression of this woodcut, now preserved at Coburg, is too well known to need repetition.[3]

Far inferior to the large sheet as a work of art, but yet of a certain in-

[1]) Friedländer, p. 52.

[2]) Passavant, Nagler and Friedländer say that the woodcut is unsigned; they cannot have seen a sharp impression. In the two later impressions in the British Museum the monogram is unrecognisable, and even in the earliest it is not distinct.

[3]) See G. Kinkel in Zeitschr. f. bild. Kunst, 1881, XVI. 334, Lange u. Fuhse, p. 381.

dependent interest, is the small woodcut (Heller, Zusätze, p. 102; Pass. III. 313. 14; Nagl. Mon. IV. 641. 19; Friedländer, p. 51) here reproduced (Abb. 1). Though often described, it is of great rarity, and has never, to my knowledge, been reproduced, so that the present illustration, taken from the uncoloured impression (size of woodcut, 122:96) in the Berlin Kupferstichkabinett, of which I owe a photograph to the kindness of Dr. Bock, may prove of interest to many readers.[1]) The woodcut exemplifies how much less care was often bestowed upon book-illustrations than upon designs intended for publication as separate sheets. The church is rudely cut and ridiculously small in proportion to the size of the figures near it, but the main architectural features, as we know them from the larger woodcut, are clearly discernible again in this side view. The iron rail is represented exactly as before, but the statue, which corresponds generally to the more detailed representation on the large sheet, is placed upon an entirely different column and base of wrought stone in late Gothic style. Since it is not likely that this elaborately finished pedestal would be abandoned, almost as soon as finished, for the much simpler column with a round shaft, we must conclude that the latter was itself the provisional support of the statue, to be replaced by this carefully chiselled shaft so soon as it was ready. Since the small woodcut bears the date 1522, an earlier date must be assigned to the large one; this agrees with the internal evidence of the subject, displaying as it does, the outburst of fanatical devotion at its climax. The little illustration represents the approach of a cripple to the shrine, supported by a friend, while a beggar sits by the way-side craving alms, and a pilgrim is praying with outstretched arms before the statue. On the ground near the base is a monogram which must be read as PA, and evidently denotes the initials of the woodcutter. Ostendorfer's own monogram is on the base of the statue. Nagler (Mon. IV, No. 1728) reads the monogram as MD and interprets it as that of a Regensburg artist and religious, Mathias Diernhofer, but the figures are entirely in Ostendorfer's manner — they are to be compared with those on the



Abb. 1. Passavant III. 313. 14 (verkleinert)

[1]) The Germanic Museum possesses a copy of the book (Inc. 3905), in which the woodcut is coloured and defective.



Abb. 2. Passavant III. 304. 65 (Ausschnitt)

two woodcuts now to be mentioned rather than with the large figures in Pass. 13 — and there is no reason to doubt that the woodcut was designed by him.

The large woodcut representing the exterior of the Renaissance church of stone which soon replaced the temporary chapel, was formerly ascribed to Altdorfer (Pass. III. 304. 65), though Heller (Zusätze, p. 101) first described it, quite rightly, under Ostendorfer's name. So recently as 1903 Passavant's error has been revived,[1]) with reference to an impression in the Albertina which, it is alleged, bears Altdorfer's monogram; that signature, however, is a forgery, produced with Indian ink, and a second impression, with Ostendorfer's genuine monogram, is preserved under that artist's name in the same collection. Even in quite old impressions there is a vertical crack passing down through the rays of the Virgin's glory, on the left side, and extending across the tower as far as the foot of the uppermost block (Abb. 2).

The presence of this crack, apparently, gave rise to the mistaken statement of Passavant that a new piece of wood has been inserted, in which the figure of the Virgn is drawn by Ostendorfer and bears his mark. There is no evidence of any such insertion having been made; the drawing and monogram from the first were those of Ostendorfer, not Altdorfer. The monogram is approximately the same as in Pass. 13 and 14, with the O attached to the right-hand upright stroke of the M.

Abb. 3. Passavant III. 304. 65 (Ausschnitt)

[1]) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1903, p. 47.

The church here exhibited corresponds to the wooden model of the architect Hans Hieber, or Huber, of Augsburg, which is still preserved in the Rathaus at Regensburg, and not to the building actually erected from a modified design, which was converted, on the introduction of the Reformation in 1542, into the new Protestant Pfarrkirche. To give verisimilitude, however, to the picture, the church is drawn as if already erected on its site; the ruins of the demolished Jewish buildings are shown again around it and the scene is enlivened by several good Catholics of Regensburg, strolling about, admiring the fine new church, or passing quickly on their business. (Abb. 3.) Ostendorfer received twelve gulden for drawing the design of this church upon the block. The payment was made in 1519 according to Schuegraf,[1]) but Nagler gives the date as 1520; the payment appears to be entered in the church accounts for 1520.[2]) The block is preserved in the Bavarian National Museum at Munich.[3])

Max Friedländer has suggested with great probability that Altdorfer's woodcut representing an altar in Renaissance style (B. 50) preserves a design for an altar intended for the new church of the Beautiful Virgin.[4]) The same destination may be suggested for an ornamental design by Ostendorfer, dated 1521, representing a tabernacle for the reception of the consecrated Host. This rare woodcut was first described by Wessely;[5]) a fine impression was purchased for the British Museum at the Brentano sale in 1870; Prince Liechtenstein posseses another, and a third, much later impression, from the worm-eaten block, is in the Albertina. The structure, designed throughout in Renaissance style, consist of five members. (1) A slender shaft, resting on two plinths, the uppermost of which bears the date 1521, supports (2) the actual tabernacle. This is an arched recess, destined to contain the monstrance in which the reserved Host would be placed; it is closed in front by a grating, and flanked by Corinthian pilasters. A torch-bearing angel stands on either side upon a small detached column. Above the tabernacle the structure expands and takes the form of (3) a vaulted recess containing a plastic group of the Last Supper, seen through the intervals between four pillars, which support an entablature resting on round arches; the frieze is adorned with dolphins. Ostendorfer's monogram, in its early form, the O attached to the left side of the M, and indistinctly cut, is to be seen to left on the shaded side, beneath a seated apostle. Above this member the structure contracts again, and we see (4) a flat arch-shaped tablet on which is a representation of the Israelites gathering manna, set in an architectural frame. On either side of the frame stands an angel, with wings uplifted and cross erect over the brow, supporting a shield of florid pattern. At the top of the frame rises an open arch with ornaments on the outer edge which culminate in a cherub's head between two dolphins.

---

[1]) Verhandl. d. hist. Vereins v. Oberpfalz und Regensburg, 1850, XIV (N. F. VI), p. 7.

[2]) Ibid., p. 23.

[3]) Friedländer, Altdorfer, p. 169, note 76.

[4]) Ibid., p. 56.

[5]) Repertorium für Kunstwissenschaft, IV. 150. 2.

The whole is crowned by (5) a crucifix, the mound in which the cross is planted being visible through the open lunette formed by the arch at the summit of the preceding member. Figures of St. John and the Blessed Virgin stand upon the ledge formed by the entablature of the frame beneath them; they balance the two pairs of angels below, but are on a much larger scale than the figure of Christ, and are placed in no very close relationship to him. The whole is cut on two blocks and printed on two sheets; the extreme measurements of the woodcut itself are 934:200 mm.

It may be disputed whether the tabernacle was a design to be executed in metal, or on a larger scale in stone. The latter hypothesis is perhaps, the more probable, and the tradition of the South German Sakramentshäuschen of the Gothic period would then be carried on in a modified form.

Wie die new Capell zu der schönen
Maria in Regenspurg Erstlich auff kommen ist/
nach Christi geburt. M.CCCCC.vñ.xix. Jar.



Qui totam tete: pulchram veneratur amicam
Ac semper puram: te sine labe colit
Huic adsis Maria noceat ne pestis: apella.
Aut subitae mortes: nec aconyta: precor.

Abb. 4. Anonymer Titelholzschnitt

One other woodcut connected with the "Schöne Maria" has been conjecturally attributed to Ostendorfer. It is on the title-page, reproduced here (Abb. 4), of a book (s. l. e. a.) printed, according to Proctor, No. 11020, by Hölzel at Nürnberg (Weigel, Kunstkatalog, No. 18351, Weller 1303, Muther 1777). A second impression of the woodcut occupies the back of the leaf. According to Muther, it is doubtful whether the woodcut is by Altdorfer or Ostendorfer The former name may be at once dismissed; the second has not a much better claim to consideration, especially if it be true that the book was printed at Nürnberg. The cutting certainly resembles that of the rougher sort of Nürnberg illustrations more than that of genuine Regensburg woodcuts, and I see in the design, as distinct from the subject, nothing specially characteristic of Regensburg. Interest in the remarkable events of 1519 must have been sufficiently diffused for an illustration of this subject to find a ready sale elsewhere than on the Danube.



Abb. 1. PEDRO SANCHEZ: Grablegung Christi

Die spanischen Gemälde im Museum der schönen Künste zu Budapest

Von **August L. Mayer** (Sevilla)

Die umfangreichste Sammlung spanischer Gemälde außerhalb Spaniens besitzt zweifelsohne das Museum der schönen Künste in Budapest. Nach den jüngsten Neuerwerbungen sind nun so ziemlich jede Schule und jedes Jahrhundert vertreten. Eine empfindliche Lücke besteht freilich noch: Velasquez fehlt. Aus dem Quattrocento stammt die „Beweinung Christi", das einzige erhaltene signierte Tafelgemälde des Pedro Sanchez. (Neuerw. früher bei D. Lopez Cepero Sevilla.) Dem Ausgang dieses Jahrhunderts gehören zwei Bruchstücke eines großen Retablo an, wohl castilianisch, mit Darstellungen aus dem Marienleben. Eine im Depot befindliche „Kreuzabnahme", früher Weyden genannt, ist vielleicht eine spanische Nachahmung. (Eine Replik dieses Bildes findet sich im Colegio del Patriarca in Valencia, eine weitere im spanischen Kunsthandel.) Eine — gleichfalls im Depot befindliche — Dornenkrönung", der deutschen Schule zugewiesen, dürfte eher eine valencianische Arbeit um 1500 sein.

Die Reproduktion der Bilder geschieht mit freundl. Erlaubnis der Firma Franz Hanfstaengl, München nach Originalaufnahmen derselben. Der Herausgeber.



Abb. 2. RIBERA: Marter des hl. Andreas



Abb. 3. ALONSO CANO (?): Begegnung an der goldnen Pforte



Abb. 4. MURILLO: Männliches Porträt



Ab. 5. VILLACIS: Hl. Rosalie

Dem 16. Jahrhundert gehört eine allegorische Darstellung an, wohl auf ein italienisches Niello zurückgehend. Von Juan de Juanes, dem Hauptmeister der Valencianer Renaissance, ist ein Christus mit dem Calix von Valencia (nicht Sevilla, wie der Katalog angibt), zu sehen. Ihm wird ferner ein mittelmäßiges, im Depot befindliches „Porträt eines Mannes mit einer Katze", bez. 1569, zugewiesen. Dem Valencianer Leonardoschüler Ferrando Yañez de l'Almedina dürfte Nr. 299 „Madonna mit Christusknaben und dem kleinen Johannes" angehören. Die Valencianer Schule des Seicento ist mit einem Hauptwerk Riberas, der „Andreasmarter" von 1628 glänzend vertreten. Die Francisco Ribalta zugeschriebene „Katharinendisputation" ist ein Schulwerk.

Den Einfluß Riberas verrät ein frühes Bild des Arragonesen Martinez: „Der hl. Thomas"; den fortgeschrittenen Künstler zeigt uns ein sehr pastos gemalter, von Rubens inspirierter „Greisenkopf"; das ihm zugewiesene Gemälde „Hiob und seine Frau" mutet mehr italienisch an.

Auf den Namen des Sevillaners Pacheco gehen zwei Gemälde. Das eine „Moses Wasser aus dem Felsen schlagend" ist in der Ausführung auffallend ungleich. Die linke Hälfte mit den Aktfiguren und der knieenden Frau ist bedeutend besser als die rechte mit dem stocksteif dastehenden Moses nebst Begleitern. Ist hier Pachecos Autorschaft sehr zweifelhaft, so dürfte sie bei der „Begegnung Joachims und Annas" ganz abzustreiten sein. Ein sehr tüchtiges Werk, voller Reminiszensen an Ribera und an Albertinellis „Heimsuchung". Der lachende Knabe stammt aus Riberas Bartholomäusmarterradierung, Joachims Kopf ist ganz riberesk, namentlich aber ist die ganze Anlage mit dem Helldunkel der Vordergrundszene und der hellen Ver-



Abb. 6. ZURBARAN: Heilige Familie

kündigung an Joachim im Hintergrund Riberas „Hirtenanbetung“ von 1650 entlehnt. Diese Benutzung und Verquickung von verschiedenen Vorbildern wie auch das Kolorit lassen Cano als wahrscheinlichen Autor vermuten. Von diesem Künstler besitzt die Sammlung einen „Christus in Gethsemane“, einen Johannes auf Patmos (nach Riberas Hieronymusradierung), ein „Noli me tangere“ (nach Tizians Gemälde) und einen Marienkopf. Juan de Sevilla Romero hat auf seiner „Rast der hl. Familie“ Riberas Bild gleichen Inhalts benutzt.

Murillo ist mit einer ganzen Anzahl Gemälde vertreten, am besten mit dem an Pilger Brot verteilenden Christkind, 1678 für das Hospital der Venerables gemalt. Die „Flucht nach Egypten“ gehört der Übergangszeit zum zweiten Stil an. Murillos Autorschaft bei der 1675 signierten „Madonna mit Christkind“ darf man wohl bezweifeln; es ist ein in den Farben merkwürdig stumpfes Bild. Ein sehr gutes Schulbild ist die „Madonna mit zwei Dominikanerheiligen“; ikonographisch interessant, da auf dem Gemälde eine Verlobung des Christusknaben mit der hl. Eulalia dargestellt ist. Das Männerporträt Nr. 311 gehört zu Murillos besten Bildnissen und man kann es verstehen, daß schon mehrfach der Versuch gemacht worden ist, es Velasquez zuzuweisen, mit dessen Werken es aber schon in der Technik gar nicht zusammengeht. Das Moya zugeschriebene „Porträt eines Malers“ ist nach Berruete ein Porträt dieses Künstlers von Murillo, was wohl möglich sein kann. Nuñez de Villavicencio, der mit Murillo in der Darstellung von Genreszenen wetteiferte, ist mit einem schwachen Bild „Gassenjunge



Abb. 7. CABEZALERO (?): Hl. Sebastian



Abb. 8. GOYA: Porträt des Marques de Caballero

mit Hund und Äpfeln" vertreten; Escalante mit einer lichten „Concepcion". Eine andere „Concepcion", früher Tavarone zugeschrieben, wird jetzt dem Murilloschüler Tobar gegeben, dem sie jedoch kaum angehört. Das Valdes Leal zugewiesene Frauenporträt hat nichts mit dem Meister zu schaffen. Unter dem Namen Peredas gehen fälschlich zwei große Gemälde: „Eine Trinität" und „Das Christkind erscheint dem hl. Antonius". Es sind Werke der Sevillaner Schule aus der zweiten Hälfte des

XVII. Jahrhunderts. Sehr bravourös gemalt ist die „Hl. Rosalie" des Murcianers Villacis, der in den Typen und der „vaporosen" Malerei mehrfach an Murillo erinnert, jedoch ist er in den Farben stumpfer, schwerer.

Zurbarans letzten Stil kann man außer in Guadalupe nirgends so gut kennen lernen wie hier. Die „Hl. Familie" von 1659, von Murillo etwas beeinflußt, ist sehr weich gemalt. Noch interessanter die ein Jahr vor seinem Tod, 1661 gemalte Concepcion, die in ihrer lichten Gesamthaltung, der zarten Abtönung der Farben und der außerordentlichen Weichheit der Faltengebung zu der äußerlich ganz ähnlichen Concepcion von 1616, seinem ersten bekannten Bild, den denkbar schärfsten Kontrast bildet. Im Kopf freilich hier wie da der Ausdruck idealer Verblasenheit.

Die Madrider Schule ist durch ein Spätwerk Claudio Coelios, eine „Hl. Familie" vertreten, sowie durch einen „Hl. Sebastian" fälschlich dem Valencianer Espinosa zugewiesen. Vielleicht rührt er von Cabezalero her. Der „Hl. Dominikus", der von Carreño stammen soll, ist eine tüchtige Arbeit; die Signatur, die den Namen Carrene schreibt und den Maler das Bild 1691, ein Jahr nach seinem Tod, ausführen läßt, ist gefälscht.

Von Greco besitzt die Galerie seit einiger Zeit eine „Verkündigung", ein charakteristisches Bild seiner Spätzeit. Ferner ist vor einigen Monaten ein männliches Porträt in die Sammlung gelangt, eine mittelmäßige Schülerarbeit um 1630. Von Grecos Freund Orrente ist eine ganz venezianisch gestimmte Emmausszene zu sehen. Cerezo ist mit einem bezeichneten „Ecce homo" würdig vertreten. Die akademische Malerei des XVIII. Jahrhunderts repräsentiert Villadomont mit seinem „Tod des hl. Antonius", der starken französischen Einfluß verrät.

Den glanzvollen Abschluß der Sammlung bilden drei Gemälde Goyas: das — im Fleischton etwas unangenehme — Porträt des Marqués de Caballero von 1807 (Gegenstück zu dem von Loga, Kat. Nr. 183, erwähnten Bild seiner Gattin) sowie die beiden vorzüglichen kleinen Studien aus seiner letzten Zeit, die „Wasserträgerin" und der „Schleifer".[1])

[1]) Zu diesen drei Werken hat Gabriel von Terey, der unermüdliche Leiter des Museums, in den allerjüngsten Tagen noch ein viertes hinzuerworben: das Porträt der Señora Cean Bermudez (früher bei Marquez de Casa Torres in Madrid), eines der besten Frauenbildnisse Goyas.

Altsteirische Bilder im Landesmuseum „Johanneum" zu Graz

Von Wilhelm Suida

Die Werke der Malerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, welche die innerösterreichischen Länder hervorgebracht haben, sind im allgemeinen noch sehr wenig bekannt und erforscht. Kennen wir aus Böhmen, Tirol, Salzburg die Hauptwerke und Künstlerindividualitäten, so sind trotz der Publikationen der Tafelgemälde des Stiftes Klosterneuburg durch Drechsler und List, trotz der Arbeiten von Graus und Wastler[1]) für Steiermark, doch die Zusammenhänge der Kunstentwicklung in diesen Ländern noch sehr wenig aufgedeckt. Konnten doch Hauptwerke deutscher Malerei, wie der Altar von 1447 in der Stefanskirche zu Wien, oder wie die Serie von 1469 im Schottenstift bisher nahezu ganz übergangen werden!

In Niederösterreich sind bei dem Fehlen eines geeigneten Landesmuseums namentlich die Sammlungen der Klöster und Stifte für den Forscher von Wichtigkeit, in Steiermark ist das Landesmuseum Johanneum allmählich und nicht zum wenigsten auch durch die glückliche Sammeltätigkeit des verstorbenen Direktors Lacher in den Besitz von Gemälden gelangt, aus denen, wie ich glaube, die künstlerischen Strömungen in der Steiermark vom beginnenden XV. bis ins XVI. Jahrhundert deutlich erkannt werden können. Eine große Zahl von recht interessanten Künstlerindividualitäten, die uns zum Teil in Klöstern oder Kirchen des Landes wieder begegnen, lernen wir da kennen, wenn wir nur im Museum selbst, das in der Aufstellung vielfach zersplitterte Material zusammengesucht haben. Die steirische Abteilung der Landesgemäldegalerie enthält ein einziges Bild dieser Epoche, dafür sind aber steirische Gemälde unter „kölnische", selbst „italienische Schule" und in der kunstgewerblichen Sammlung verstreut aufgestellt. Vielleicht tragen die folgenden Zeilen dazu bei, eine historisch richtigere und der künstlerischen Vergangenheit des Landes entsprechende Gruppierung anzuregen. Die photographischen Aufnahmen, welche mich in den Stand setzen, einige der besprochenen Werke hier in Abbildung vorzuführen, verdanke ich der Güte des Herrn Hofrat Dr. Strzygowski, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Die ältesten steirischen Gemälde im Museum, vom Katalog ganz richtig auf die Zeit um 1400 angesetzt, sind die aus dem Klarissinnenkloster in Judenburg stammenden vier Tafeln: die Ölbergszene, die Kreuzigung, die Auferstehung und die Herabkunft des hl. Geistes. Der Erhaltungszustand dieser Tafeln dürfte keineswegs ein so schlechter sein, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte, nur müßte eine vorsichtige Reinigung und Sicherung des noch Vorhandenen eintreten. Lange schmale Figuren von schöner Bewegung, ein hohes Kompositionstalent und Sinn für dekorative Wirkung sind dem

[1]) Die Forschungen des Monsignore Dr. J. Graus findet man in zahlreichen Jahrgängen der von ihm redigierten Zeitschrift: „Der Kirchenschmuck", von Prof. J. Wastler kommt namentlich hier in Betracht: „Das Kunstleben am Hof zu Graz", Graz 1897, Seite 3ff und „Steirisches Künstlerlexikon".

Künstler zu eigen. Wandmalereien in Murau, die Gestalten der vierzehn Nothelfer weisen formale Analogien auf, die darauf schließen lassen, daß wir es mit Erzeugnissen einer autochthonen Kunstübung zu tun haben, deren Denkmäler allerdings heute sehr spärlich sind.

Ein datiertes Hauptstück altsteirischer Malerei gewinnt dadurch noch an Bedeutung: das Epitaph des Ulrich Reicheneker von 1410. Die Inschrift lautet: „Anno domini milesimo CCCC decimo obiit ulrich reicheneker feria tertia post festum margarete hic sepultus."[1])

Bei Vergleich mit den Judenburger Tafeln erscheinen die Gestalten kräftiger und massiver. Die Typen haben im Bereich der kölnischen und fränkischen Kunst jener Zeit wenig Analogien. Wohl aber werden wir an noch ältere Werke auf österreichischem Boden erinnert: an die böhmischen Bilder auf Karlstein. Die Kreuzigung und die Halbfiguren der Heiligen in der Kapelle weisen schon ähnliche, etwas grobe Typen mit großen Gesichtsteilen auf. In Bezug auf Detaillierung der Körper, Bewegungsfähigkeit der Gliedmaßen, ist der Maler des Epitaphs aber schon weit über die Stilstufe der böhmischen Künstler Karls IV. hinaus. Man darf wohl sagen, daß in diesem steirischen Bilde ganz besonders eine Fortentwickelung der Errungenschaften der böhmischen Schule des XIV. Jahrhunderts uud eine Verschmelzung mit neuen Stilelementen zu erkennen sei.

Woher hat aber der Maler des Reicheneker Epitaphs die Komposition? Diese stammt aus Oberitalien. Auf Sarkophagreliefs der Campionesen, auf den Votivbildern des Giovanni da Milano in Mocchirolo (bei Lentate sul seveso in der Lombardei) finden wir sie (um 1360), in Bergamo, in der Brera kehrt sie im XIV. Jahrhundert wieder, die Veronesen Altichiero und Avanzo übernehmen sie (Votivbild der Ritter Cavalli in S. Anastasia[2]). Und in einer Variante wird sie von Altichiero geradeswegs nach Wien gebracht. Ein Fresko, das aus der Stefanskirche ins städtische Museum im Rathaus kam, meiner Ansicht nach von Altichiero selbst stammend, will ich hier erwähnen, wenn dieses eine erhaltene Beispiel auch nur dazu dienen sollte, auf die regen künstlerischen Beziehungen, die zwischen Oberitalien und Österreich bestanden, und die sich schon im Trecento nicht auf den Import der Bilder des Tomaso da Modena nach Karlstein beschränkten, hinzuweisen.

Schon die Sammlung des Johanneums gibt uns Belege dafür, daß dieses Reichenekerepitaph seinem Stil nach keineswegs vereinzelt in Steiermark steht. Zwei Täfelchen mit der Halbfigur der schmerzhaften Maria und dem Schweißtuch der Veronika von Engeln gehalten (Nr. 895) gehören der gleichen Richtung an, wenn sie auch etwas später anzusetzen sein dürften.

In den Beginn des zweiten Drittels des XV. Jahrhunderts, d. h. um 1440, wäre ich geneigt, den Martinsaltar aus S. Catarina in der Laming zu versetzen (den der Katalog

---

[1]) Eine Abbildung des Bildes gibt Frimmel „Blätter für Gemäldekunde 1907, Seite 1. Frimmels Aufsatz beschäftigt sich mit der Form der Inschrift, der technischen Beschaffenheit des Bildes, kaum aber mit dessen Stil.

[2]) Vgl. Abbildung in G. Biermann, Verona, pag. 62.

als um 1500 entstanden jedenfalls wesentlich zu spät datiert). (Abbildung 1.) Das Mittelbild enthält vor lilafarbiger, perspektivisch recht unbeholfener Holzarchitektur die in Profil gestellte Figur des Heiligen zu Pferd, den beiderseits kleine Bettler flankieren. Fünf Engelchen sind mehr raumfüllend verwendet, als daß sie an dem Vorgang teilnähmen. Die Flügelbilder enthalten je zwei Szenen der Legende des hl. Martin auf den Innenseiten. Unschwer läßt sich dieser Altar einer Gruppe von Bildern einordnen, die alle ein ähnliches Stilgepräge und ähnliche Abhängigkeit von oberitalienischen Werken der Pisanellorichtung aufweisen. Das liebliche Madonnenfresko an der Außenseite der Kirche von Spital am Semmering habe ich schon früher einmal publiziert.[1]) Das massive Altarwerk mit den nahezu lebensgroßen Figuren des thronenden Papstes Sylvester mit Magdalena und Johannes, dem Evangelisten, Mauritius und Florian auf den Innenflügeln in der Stiftsgalerie von St. Florian, darf vielleicht als Hauptrepräsentant dieser ganzen Richtung gelten. Lassen sich die genannten Malereien auch keineswegs auf eine Künstlerindividualität zurückführen, so springen doch die gemeinsamen formalen Eigentümlichkeiten in die Augen. Die Hauptfigur wird herausgelöst und vor eine lila, rosa oder lichtgrün gefärbte Holzarchitektur in Nischen- oder Baldachinform gestellt. Die Formen dieser Architektur sind nicht der Wirklichkeit entnommen, sondern erweisen sich als späte Variationen des trecentesken Formenschatzes. Auch die ohne jede perspektivische Verjüngung parallel zur Bildfläche gegebene Musterung des Fußbodens ist den Altären in St. Florian und Graz gemeinsam. Zierliche Figuren mit lebhaftem aber wenig individuellen Ausdruck, in den Proportionen gelegentlich arge Entgleisungen, in der Komposition mehr das Bestreben, die vorhandene Fläche dekorativ



Abb. 1. Steierischer Maler um 1440. Mitteltafel des Martinsaltars aus S. Caterina in der Laming
□ Landesmuseum „Johanneum“, Graz

[1]) Mitteilungen der Zentralkommission 1903.

zu füllen als eine bestimmte Begebenheit anschaulich zu schildern, in der Farbengebung eine Vorliebe für zarte und gebrochene Töne, — all das sind Momente, die insbesondere den Martinsaltar mit dem des heiligen Sylvester verbinden, wogegen das Madonnenfresko schon als eine etwas vorgeschrittenere Arbeit aufzufassen sein dürfte. Der Martinsaltar ist ein sehr frühes Beispiel dieses Stiles, an welchen sehr deutliche Anklänge noch das große Wandbild mit der Darstellung der Landplagen von 1480 an der Außenseite des Grazer Doms aufweist. Ähnlich ist dort noch das Architektonische, die dekorative Verwendung der Schriftbänder, der Aufbau der Komposition, vorgeschritten der Sinn für das Landschaftliche, sowie die treffliche Naturbeobachtung in den drastisch erzählten historischen Szenen.



Abb. 2. Österreichischer Maler um 1430. Der hl. Oswald, König von England □ □ Landesmuseum, Graz

Der Frühzeit des XV. Jahrhunderts gehört auch noch ein Altarflügel an, der in zweidrittel Lebensgröße die Gestalt des heiligen Oswald, Königs von England, zeigt; (Abbildung 2) in Eisenrüstung, die Krone auf dem Haupte, hält er in der Rechten eine Fahne, auf der wir drei Löwen sehen, die Linke hält den Reichsapfel, auf dem der treue Rabe mit dem Ringlein im Schnabel Platz genommen hat. Diese derbknochige, etwas ungeschlachte Erscheinung ist von dem Menschenschlag des Martinsaltars außerordentlich verschieden. Und doch kann die Entstehungszeit beider Werke nicht so weit auseinander liegen. Wir stehen noch auf einer primitiveren Stilstufe, als sie das Dombild von 1457,[1]) die große Kreuzigung des Konrad Laib, kennzeichnet. Zum Vergleiche mag man Einzelfiguren des Laib, allerdings Spätwerke dieses Künstlers, die Heiligen Primus und Hermes aus dem Salzburger Museum, neben unseren heiligen Oswald halten. (Abbildung 3.) Sehr tüchtig schon hier der in rötlichen und bräunlichen Tönen durchmodellierte Kopf, schwächer und schwammiger die Hand des Königs; wogegen an dem heiligen Hermes jene erstaunliche Kenntnis des Knochengerüstes auffällt, wodurch die Drastik und Präzision der Bewegung der Gestalt ermöglicht war. Neben dem hühnen Kontrapost der Glieder des Hermes, der ruhig aufgebauten Gestalt des Primus, erscheint unser geharnischter König noch etwas lahm und primitiv.

Von den Stileinflüssen, die mit dem Dombilde in die Hauptstadt Steiermarks

[1]) Dem Meister der Wiener Kreuzigung wird im Museum von Basel eine schmale hohe Tafel der Kreuzigung zugeschrieben. Mag dieselbe auch österreichisch sein, so gehört sie doch nicht der Laib-Pfenning-Gruppe an, eher könnte man an anderer Stelle, wie zum Beispiel in einer Beweinung Christi in St. Leonhard in Kärnten, Stilanalogien zum Baseler Bilde finden.




Abb. 3. KONRAD LAIB. Die hl. Primus und Hermes
Museum, Salzburg

Einzug halten, hatte ich an anderer Stelle schon zu sprechen[1]) und möchte nur darauf hinweisen, daß ein neuerworbenes kleines Kreuzigungsbild im Johanneum, das stilistisch noch ganz der Übergangsrichtung angehört, vielleicht besonders drastisch die Neuerungen des Dombildes vortreten läßt, da beide Werke ungefähr aus gleicher Zeit stammen mögen.

Das nächste datierte Bild im Grazer Museum ist der Flügelaltar aus Kathrein vom Jahre 1475. (Abbildung 4.) Die Mitteltafel zeigt die von zwei Engeln flankierte Mutter Gottes, die unter ihrem Mantel schützend eine zahlreiche Gemeinde, Geistliche und Weltliche mit Kaiser und Papst an der Spitze, deckt. Die Flügel enthalten auf den Innenseiten vier weibliche Heilige, Caterina, Dorothea, Barbara und Margaretha. An den Außenseiten der Flügel sieht man vier männliche Heilige, an dem feststehenden Flügelpaar Darstellungen der Verkündigung und des Gethsemane, die Heiligenpaare Petrus und Paulus

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft 1908, vergl. auch R. Stiassny, Alt-Salzburger Tafelbilder, Jahrb. der Kunsthistor. Sammlungen, Wien 1903, und J. Graus, Kirchenschmuck 1905. Meine Ansicht, es handle sich in den beiden Salzburger Bildern um Werke Laibs, entgegen der Ansicht Stiassnys, es seien Spätwerke Pachers, habe ich ebenda begründet.



Abb. 4. Steirischer Maler von 1475 Altarwerk aus Kathrein ◻ Museum „Johanneum", Graz

und die beiden Johannes. Die Farben sind außerordentlich tief und leuchtend. Wie kommt man nur darauf, diesen Altar als „altkölnische Schule" auszustellen? Ich kenne in Steiermarck ein Pendant dazu: Das Flügelaltärchen des Jörg Gradner († 1476) in Köflach, einst im dortigen Franziskanerkloster.[1]) Die Mitte nimmt die Gestalt des heiligen Bernhardin von Siena ein, der predigend, mit erhobenem Arm, Buch und Kreuz haltend, dargestellt ist. Der Goldgrund ist hier wie am Kathreiner Altar gemustert, die Flügel, in horizontaler Richtung geteilt, zeigen die Figuren des Täufers und der Madonna im Ährenkleid, darunter das Stifterpaar.

Woher dieser „Meister des Kathreiner Altars", wie wir ihn kurz nennen wollen, seinen Stil ableitet, läßt sich unschwer angeben. Nordische sowie südliche Einflüsse sind für ihn maßgebend. Für seinen Lehrer könnte man den niederösterreichischen „Meister der neun Engelchöre", wie ich ihn nenne, halten.[2]) Sehr ähnliche

[1]) Kurze Erwähnung ohne nähere Angaben mit Abbildung gibt J. Graus, Kirchenschmuck, Jahrg. 35, 1904, Seite 9.

[2]) Nach der Bilderserie, die aus der Kirche am Hof in Wien stammend, sich in Klosterneuburg befindet. Nachklänge des Stiles dieses wichtigen Künstlers findet man in anderen Bildern in Klosterneuburg, sowie in Herzogenburg.

derbe Typen mit großen Gesichtsteilen, flacher Stirn, ähnliche Engelfiguren. Anderseits kann man wohl auch die Beziehung unseres steirischen Malers zu Oberitalien, speziell zur paduanisch-muranesischen Kunst, nicht ganz in Abrede stellen. Denke man doch zum Vergleich an das Schutzmantelbild des Bartolommeo Vivarini in S. Maria Formosa zu Venedig.

Das satte, leuchtende Kolorit und ein Gefühl für klare, ruhige Gestaltengebung, Vermeiden des knittrigen, die große Richtung brechenden Gefältels in den Gewändern, hat sich der Meister aus italienischen Vorbildern erlernt. Im allgemeinen möchte ich der Richtung unseres Künstlers aus dem Grazer Museum noch die beiden von ihrem Altar getrennten, ohne Rahmen hochgehängten Flügelbilder zuweisen, auf denen wir die Figuren eines Bischofs und des heiligen Michael, des den Crucifixus umarmenden heiligen Bernhardin und eines jugendlichen Heiligen sehen.



Abb. 5. Österreichischer Maler um 1500. Martyrium eines Heiligen (Judas Thaddäus?) ▫ ▫ Landesmuseum „Johanneum“, Graz

Auf den engen Zusammenhang mit Niederösterreich weisen auch wieder die Flügel des ehemaligen Franziskaneraltars aus Flatschach im Murtal (Nr. 890). Auf den Vorderseiten sehen wir auf gemustertem Goldgrunde den heiligen Bonaventura und Vigilius, auf den Rückseiten Gruppen von drei, respektive zwei Franziskanermärtyrern. Schmale Gestalten mit runden Köpfen, vollen Gesichtern und unendlich sanftmütig blickenden Taubenaugen. Schöne Farben, die allerdings bei diesen arg verwahrlosten Tafeln kaum zur Geltung kommen. Der Maler ist mir aus Niederösterreich wohl bekannt, wenn ich auch seinen Namen noch nicht kenne. In der reizenden Sammlung des Stiftes Herzogenburg kann man zahlreiche Werke seiner Hand finden; einzelne Heiligengestalten, die Jugendgeschichte Christi und anderes. Die Zeit der Tätigkeit dieses „Meisters mit den Taubenaugen“, wie ich ihn in meinen Notizen einstweilen der Kürze halber getauft habe, umfaßt etwa die letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts bis in den Anfang des folgenden.

Noch im Raume der kirchlichen Kunstaltertümer werden wir auf eine Richtung der steirischen Malerei aufmerksam, die durch zwei Individualitäten, einen älteren und einen noch viel begabteren jüngeren Künstler getragen wurde, und die bei leichter Karikierung der Typen deutliche und sehr merkwürdige Ansätze zu ausgesprochener Lichtmalerei nimmt.

Der Flügelaltar (No. 892), welcher im Mittelfelde Christus mit den zwölf Aposteln, auf den Flügeln Helena und Florian, außen die Verkündigung zeigt, bildet gewissermaßen die Vorstufe zu den im Museum verstreuten Werken eines jüngeren Künstlers, dessen Tätigkeit schon ganz ins XVI. Jahrhundert fallen mag.

Unter den Neuerwerbungen der kirchlichen Kunstwerke findet sich (No. 58) eine ungefähr quadratische Tafel, welche das Martyrium eines jugendlichen Heiligen (Judas Thaddäus?) darstellt. (Abbildung 5.) Derselbe ist knieend in rotem Gewande zu sehen, von links tritt ein Richter mit einem Begleiter heran, der zwei mit Knütteln bewehrte Schergen zum Dreinschlagen auf den Knieenden auffordert. Eigentümlich ist die Ausstattung des Raumes, in dem der Vorgang sich vollzieht: Das gleiche Schachbrettmuster, welches den Fußboden schmückt, zieht sich auch an der Rückwand hinauf; ein Fenster gewährt Ausblick auf eine hügelige Landschaft. Die Typengebung ist sehr auffallend: Runde Köpfe mit kleinen Gesichtsteilen, runden Augen, kleinem Munde, daneben Schergen von der Art der im Profil dargestellten. Der Farbencharakter wird durch eine äußerst delikate Lichtgebung bestimmt; ein sanftes weiches Licht, das die meist hellen Lokalfarben nicht aufhebt, aber harmonisch abtönt. Bevor wir allgemeine Mutmaßungen über diesen Künstler aussprechen, wollen wir die drei weiteren Tafeln, die das Museum beherhergt, betrachten. Da finden sich im 23. Saal der kunstgewerblichen Mustersammlung bei den Holzarbeiten über der Türe zwei höchst interessante Tafelbilder, die Anbetung des Kindes und Johannes auf Patmos darstellend. Letzteres Gemälde, das den jugendlich gebildeten, wie aus dem Traum erwachenden Apostel auf seiner Insel liegend, vor abendlichem Himmel darstellt, hat mich in der Farbenstimmung an ein italienisches Bild des gleichen Gegenstandes, das prachtvolle Werk Bramantinos auf Isola Bella erinnert. Die Ähnlichkeit beruht hauptsächlich auf der hohen geheimnisvollen Bedeutung, welche das Licht für den Gesamtcharakter des Bildes hat. Nun, da wir den Künstler schon einigermaßen kennen, finden wir ihn auch leicht unter der Maske einer argen Übermalung in dem Bilde No. 15 der Landes-Gemäldegalerie, das die Anbetung der heiligen drei Könige zum Gegenstande hat.



Abb. 6. Steirischer Maler von 1505. Madonna mit vier weiblichen Heiligen □ □ Landesgemäldegalerie, Graz

Trotzdem wir in dem oben genannten Altar (No. 892) schon eine Art Vorstufe für diesen Künstler in Steiermark selbst nachweisen können, regt sich doch immer wieder der Zweifel, ob wir es hier nicht mit den Arbeiten eines von auswärts stammenden Künstlers zu tun haben. Seine Typen haben die nächsten Analogien bei dem in Köln tätigen Meister des heiligen Bartholomäus, seine Schergentypen und auch die Lichtmalerei unseres Anonymus gemahnen geradezu an Bosch. Wollte man im Bereiche der kölnischen Kunst bleiben, so muß man doch wohl auch an den Meister von St. Severin erinnern. Daß irgendwelche Einflüsse vom Niederrhein hier mit hineinspielen, ist mir sehr wahrscheinlich, wenn ich auch über die Art der Vermittlung derselben einstweilen nichts Sicheres sagen kann. Übrigens muß hier betont werden, daß in Österreich selbst Ansätze zur Lichtmalerei auch in anderen Schulen nicht fehlen. Man darf einerseits an die Tiroler erinnern, anderseits an die Salzburger, aus deren Mitte zu Beginn des XVI. Jahrhunderts jener Meister Rueland hervorragt, welcher die von 1501 datierte Bilderfolge im Stift Klosterneuburg malte. Bisher ist er nur aus diesem einen Werke bekannt. Kurz möchte ich heute nur darauf hinweisen, daß ich noch eine frühere und dann eine spätere Arbeit seiner Hand kenne. Erstere ist eine Folge von acht Einzelbildern stehender Heiliger, vier in Landschaft, vier vor Goldgrund, die als Legat in die Altertümersammlung nach Stuttgart gelangte (dort namenlos über der Türe des linken Nebenraumes), dem Stil nach bei aller Verwandtschaft mit den Klosterneuburger Gemälden deutlich als noch primitiver, befangener zu erkennen. Das reifste und wohl reizvollste Werk Ruelands aber besitzt die kleine Sammlung des Neuklosters in Wiener-Neustadt. Es ist eine Madonna mit Heiligen in einer geräumigen gotischen Halle, einem schmucklosen, fast kahlen Raume, der aber auf reizvollste Weise von kühlem Lichte, das auch die Gestalten umspielt, durchflutet wird. Also auch hier weist die steirische Malerei wieder zur salzburgisch-niederösterreichischen Analogien auf.[1])



Abb. 7. Steirischer Maler um 1500. Die hl. Barbara ◻ Altarflügel auf Burg Kreutzenstein in Niederösterreich

[1]) Der salzburgischen Schule gehört auch ein Künstler an, der in Graz durch zwei sehr feine Bilder, im Besitze des Herrn Hofrats Ritter von Karajan, vertreten ist. Diese stellen die Erbauung des Stiftes Klosterneuburg und das Martyrium des hl. Bischofs Thiemo von Salzburg dar. Derselben Folge gehört das in künstlerischem Charakter und Maßen gleiche Bild, das Martyrium eines heiligen Bischofs in der Liechtensteingalerie zu Wien an, das als „elsässisch"

Diese Gruppe der Lichtmaler würde uns nun passend hinüberleiten zu den in Steiermark befindlichen Erzeugnissen des sogenannten Donaustils. Vorher haben wir uns aber mit einer Gruppe von Werken zu befassen, die künstlerisch höher steht, als die Erzeugnisse des Donaustils in Steiermark und die auf ganz andere Wirkungen ausgeht: nicht die Pflege des Landschaftlichen, dem sich die Figuren ein- und unterordnen, sondern die klare, ja monumentale Anordnung großer Figuren ist das Ziel dieser Maler. Daß wir es hier mit steirischen Künstlern des beginnenden XVI. Jahrhunderts zu tun haben, wird dadurch wahrscheinlich, daß Steiermark die bedeutendsten Denkmäler dieses Stils zum Teil besitzt, zum Teil besaß. Als das Hauptwerk dieser Richtung ist die prachtvolle, laut Inschrift von „Herr Jörg von Rottal, Freyherr zu Taiberg 1505" gestiftete Altartafel hervorzuheben, eine besondere Zierde der Landes-Gemäldegalerie (No. 11), in der das Bild den Ehrenplatz in der steirischen Abteilung verdiente. (Abbild. 6.) Die Tafel stammt, wie viele andere von uns erwähnte, aus der für die Kenntnis der altsteirischen Kunst eminent wichtigen Gräflich Attems'schen Sammlung, aus der sie als Geschenk an das Johanneum kam. Wir sehen die Madonna in brokatenem Gewande mit dem bis auf ein Tuch unbekleideten Christkindchen. Über Marias Haupt schweben zwei kleine Engel mit der Krone, während vier heilige Jungfrauen, Caterina, Barbara, Dorothea und Magdalena, ihr Gesellschaft leisten. Bei verhältnismäßig hochgenommenem Augenpunkte sehen wir sie im Bilde übereinander (im Raume hintereinander gedacht) auf fliesenbelegtem und blumenbestreutem Boden sitzend. Schöne satte Farben, die zu vollen Akkorden zusammenklingen, ebenmäßige angenehme Gesichter, bisweilen, wie bei Dorothea, zu hoher Anmut gesteigert.



Abb. 8. Steirischer Maler vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Madonna mit den vierzehn Nothelfern
◻ Landesgemäldegalerie, Graz

ausgestellt ist. Die Typen dieses Künstlers zeigen noch deutliche Beziehung zum Meister R. F. (Wien, Großgmain, Regensburg, Venedig, St. Florian, Budapest). Unbeachtete Bilder des R. F. sind, nebenbei bemerkt, zwei thronende Heilige auf Schloß Kreutzenstein (Sebastian und Florian, wenn ich mich recht erinnere).

Für eine etwas frühere Arbeit des gleichen Meisters, wir wollen ihn kurz den Meister des Talberg-Altars nennen, halte ich ein Madonnenbild der Liechtensteingalerie in Wien (No. 700), das unter dem Namen des Martin Schaffner ausgestellt ist.[1]) Die Madonna in blauem Kleide und ebensolchem Mantel hält das mit weißem Tüchelchen dürftig bekleidete Kindchen, welches, eine Nelke in der Hand, mit seinem kleinen Mopsgesichtchen ähnlich nach aufwärts schaut, wie auf dem Talberg-Altar. Maria sitzt auf einem mit karminfarbigem Brokat überspannten Steinthron mit sanft nach abwärts geschwungener Lehne, die in zwei gotischen Postamenten endigt (von genau gleicher Form wie der mittlere Teil des Turmes der heiligen Barbara), auf denen zwei kleine weißgewandete musizierende Engel mit Harfe und anderem Saiteninstrument stehen. Sie haben ganz ähnliche Typen, gleichgeformte stahlblaue Flügel wie auf dem Grazer Bilde. Ornamentierten Goldgrund in flachem Relief finden wir hier wie dort. In der Anordnung noch befangener, in den Farben schlichter, ist die Liechtenstein-Madonna wohl eine frühere Arbeit des gleichen Künstlers, also etwa gegen 1500 gemalt.



Abb. 9. Steirischer Maler vom Anfange des XVI. Jahrhunderts. Frauenbildnis (sog. hl. Hemma) ◻
◻ Landesgemäldegalerie, Graz



Abb. 10. Österreichischer Maler um 1500. Die Anbetung der hl. drei Könige ◻
◻ Landesgemäldegalerie, Graz

Dieser Meister des Talberg-Altars, von dem hoffentlich mit der Zeit noch andere Werke nachzuweisen sein werden, hat seine Schulung zweifellos außerhalb seiner Heimat (wenn anders er überhaupt Steirer war) erhalten, und zwar in Nürnberg. Dort ist es der Kreis: Hans Pleydenwurff, Meister des Peringsdörffer Altars,

[1]) Erwähnt von Dr. S. Graf Pückler-Limpurg in seiner Schaffner-Monographie, wo die Beziehung auf diesen Meister als irrig abgelehnt, aber keine positive Meinung geäußert wird.

Meister der Veitslegende (R. F.), von dem er sich insbesondere beeinflußt zeigt. Einige andere Beispiele dieser monumentalisierenden Bestrebungen in der steirischen Malerei des beginnenden XVI. Jahrhunderts möchte ich wenigstens kurz nennen: Es gehören hierher das leider teilweise zerstörte Fresko der Verspottung Christi an der Außenseite des Grazer Doms, ferner die vier Flügelbilder auf Burg Kreutzenstein, welche Exzellenz Graf Wilczek im Mürztal erwarb und mit tirolischen Skulpturen zu dem Hochaltar der Burgkapelle verband. Auf den Flügeln sehen wir den heiligen Andreas, miteinander St. Simon Zelotes und Judas Thaddäus (oder Jacobus d. J.), Sebastian und Barbara, letztere vor brokatenem Vorhang mit schöner Landschaft darüber. (Abbildung 7.) Im Grazer Museum aber befindet sich der aus dem Jahre 1513 stammende, mit Statuetten gezierte Altar aus St. Johann zu Dietmannsdorf, dessen drei Hauptfelder die heiligen Johannes den Täufer, Nikolaus und Dionysius zeigen, den wir im allgemeinen noch dieser Richtung beizählen möchten.

Von dem Meister des Talbergaltares zeigt sich dann auch jener Künstler beeinflußt, der das Altarbild der Madonna mit den vierzehn Nothelfern (Landesgemäldegalerie No. 10)[1]) schuf. (Abbildung 8.) Die allgemeine Anordnung entspricht dem Vorbilde, nur durch die höhere Figurenzahl modifiziert. Gefällt uns seine naive Munterkeit, so können wir doch die Plumpheit dieses provinziell beschränkten Malers nicht übersehen. Wir haben hier einen Künstler vor uns, der sich gleichzeitigen niederösterreichischen Kunstprodukten, wie etwa der Altartafel eines Herrn von Pottendorf auf der Burg Liechtenstein bei Mödling nähert. Von dem Maler des Nothelferaltars dürfte das Porträt einer Frau mit großer weißer Haube und einer Nelke in der Hand stammen, das sich ehemals im Stifte Admont befand, und laut frommer Tradition für das Bildnis der hl. Hemma, der Stifterin der Abteien Admont und Gurk († 1045) gilt. (Abbildung 9.) Dieses jedenfalls nach dem Leben gefertigte Frauenbildnis zeigt den Künstler von einer besseren Seite als seine Heiligenidealtypen.[2])

Eine andere Künstlerpersönlichkeit wohl aus der gleichen Zeit vom Beginne des XVI. Jahrhunderts lernen wir in vier Tafeln der Landesgemäldegalerie kennen (No. 4, 5, 9 und 14); die Heimsuchung Mariä, die Anbetung der Könige (Abbildung 10), Verkündigung und Geburt Christi. Anklänge an die tirolische Kunst fallen in ihnen auf.

Die nächsten datierten Bilder im Johanneum führen uns in das Jahr 1518. Es sind zwei untereinander gänzlich verschiedene Werke. Eine große noch spitzbogig abgeschlossene Tafel zeigt die Gestalt des hl. Martin zu Pferde, der mit dem Bettler seinen Mantel teilt. Ob die darauf angebrachten Initialen J. A. diejenigen des Künstlers oder des Donators sind, will ich mit Sicherheit nicht entscheiden. Gewiß aber scheint mir das Bild der Augsburger Schule anzugehören. Mag man an des Jörg Breu d. A. Altar-

[1]) Im Katalog steht: „Kölner Schule"; aber dann kam den Verfasser desselben doch ein Grausen vor dieser Bestimmung an und er fügte keineswegs verbessernd „alte Kopie" hinzu.

[2]) J. Graus (Kirchenschmuck 1901) nimmt an, das Bild der Gräfin Hemma aus dem Geschlechte der Grafen von Friesach-Zeltschach sei gemalt worden, als der Impuls zur Heiligsprechung der seligen Frau gegeben wurde. Hätte man sie da ohne religiöse Attribute mit einem Blümchen in der Hand, ohne Hinweis auf ihre frommen Stiftungen, und ohne etwa durch eine Strahlenglorie ihren seligen Stand anzudeuten, dargestellt?



Abb. 11. Steirischer Maler des XVI. Jahrhunderts Der bethlehemitische Kindermord ◻ Landesgemäldegalerie, Graz

tafeln im Herzogenburg (Niederösterreich) denken, die allerdings wesentlich älter sind (1501) oder an spätere Werke dieses Künstlers, immer scheint er der nächste Name für das Bild; aber vielleicht gibt es in Augsburg einen Künstler J. A., den wir noch nicht kennen.

Das zweite Werk von 1518 ist ein schöner Altar mit der plastischen Kreuzigungsgruppe in Mittelschrein und gemalten vielfach an Dürers Holzschnitte sich anlehnenden Flügelbildern, welche nebst Datum auch die Initialen A A tragen,[1]) was früher fälschlich auf Albrecht Altdorfer bezogen wurde. Immerhin haben wir hier ein Werk des sogenannten Donaustils vor uns, dem auch ein Altar mit Heiligenmartyrien u. a. zugehört. Eine neuerworbene kleine Tafel mit der hl. Ursula im Schiffe mit ihren Jungfrauen scheint dem Meister, der das große Madonnenbild von 1524 in St. Lambrecht für den Abt Valentinus malte,[2]) anzugehören, zu dem auch die gemalten Flügel und die Predella mit der Stifterfamilie eines aus Dietmannsdorf stammenden Altars, in dessen Schrein die plastischen Figuren des hl. Rochus und Sebastian stehen, nahe Beziehung aufweisen (im Johanneum).

Zum Schlusse verlohnt es sich wohl noch auf ein paar kleine Täfelchen hinzuweisen, in denen die beiden künstlerischen Einflußsphären vom Norden und vom Süden her, die sich in Steiermark trafen und für den Charakter der dortigen Malerei entscheidend wurden, fast ganz unverhüllt zutage treten. Es sind im Grazer Museum zwei Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes, eine neu erworben im Saale der kirchlichen Altertümer, die andere als „italienische Schule“ (?) in der Gemäldegalerie No. 166. (Abbildung 11.) Der Donaustil zeigt sich hier mit oberitalienischem, speziell paduanischem Einschlag.

Die Absicht der vorliegenden Abhandlung war zunächst nur die Zugehörigkeit zum Lande für eine Anzahl von Gemälden im Johanneum nachzuweisen, die unter „kölnisch“, sogar „italienisch“ ausgestellt sind. Dabei ist vielleicht noch manches Datum korrigiert, manches auswärts befindliche Bild in seinen wahren Zusammenhang gerückt worden. Was ich aber gar nicht beabsichtigte, war, von steirischer Malerei überhaupt zu sprechen. Solange uns die beiden nächsten Nachbarn, die Niederösterreicher und

[1]) J. Graus, Kirchenschmuck 1902 (XXXIII) gibt Besprechung und Abbildung, Seite 47.
[2]) Abbildung und Besprechung von J. Graus, Kirchenschmuck 24 (1893), Seite 111.

die Kärntner so wenig bekannt sind, können wir eine klare Antwort auf die Frage, welcher der ganz spezielle Charakter der steirischen Malerei zum Unterschiede von den Nachbarn sei, nicht versuchen.

Eines aber läßt sich wohl jetzt schon sagen: die steirische Malerei ist eine zartere Schwester der tirolischen. Nordische und italienische Einflüsse bringen sie wie die tirolische zur Entfaltung. Und treten uns auch keine Persönlichkeiten vom Range eines Michael Pacher entgegen, so verdienten doch manche der anonymen steirischen Künstler dem Dunkel entrissen zu werden. Es ist zu hoffen, daß glückliche Archivfunde uns auch hier sichere Namen kennen lehren.

Studien und Forschungen

ZU GRÜNEWALDS TÄTIGKEIT IN DER ASCHAFFENBURGER GEGEND

Von H. A. Schmid

Um mir die Priorität zu wahren, gebe ich von zwei wichtigen Urkundenfunden Bericht, die auf die frühere Tätigkeit Grünewalds in der Aschaffenburger Gegend ein Licht werfen. Bei meinem Aufenthalte in Würzburg im Sommer 1907 machte ich die Entdeckung, daß in dem dortigen gut geordneten Kreisarchive, das ich bereits vollständig auf Grünewald durchforscht glaubte, noch zahlreiche Testamente Aschaffenburger Kanoniker liegen. Das eine Testament war von Wichtigkeit, und ich gebe die wichtigen Stellen nach den Abschriften, die Herr Reichsarchivrat Göbl mir durch den dortigen Archivfunktionär H. Schöner zu besorgen die Güte hatte, behalte mir aber vor, sie später im Zusammenhang abzudrucken, soweit derselbe überhaupt für einen späteren Forscher von Interesse sein kann. Der Kanonikus Heinrich Reitzmann in Aschaffenburg, derselbe, der auch als Stifter HENRICHVS RETZMAN auf dem Aschaffenburger Rahmen erscheint, bestimmt in seinem Testament von 1517:

Item lego XXV florenus ad faciendum pingere festum Nivis per magistrum Matheum pinctorem in tabulam jam confectam que locari debet in nova capella dominorum Casparis et Georgii Schantzen fratrum materialia, ut pote colores, reperinutur in mensa serata in Aula ...

Da die Forschungen von Heinz Braune in München ergeben haben, daß das Freiburger Bild aus Aschaffenburg stammt und meine Rekonstruktion auch so schon beweist, daß es in den Altar des Reitzmann gehört, so haben wir hier zum ersten Male eine urkundlich beglaubigte Arbeit des Meisters.

Grünewald hat aber auch einen Altar für Ulssigheim im Bezirk Tauberbischofsheim von Reitzmann in Auftrag erhalten. In einem früheren Testament von 1514 bestimmt derselbe: lego ad fabricam ibidem in Uskem XXX florenos, ut ibidem fiat nova tabula cum quatuor ymaginibus in summo altare videlicet gloriosissime marie virginis in medio, Sanctorum Vincentii patroni in dextro, Hieronymi in sinistro et sancti Georgii patroni in pede tabule equitando et prout magistro Matheo in Seigenstadt optime consiat, qui locum mepresente vidit usw. Dieser Altar war schon in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts durch einen anderen ersetzt.

Daß mit diesem Magister Matheus derselbe gemeint ist wie im späteren Testament, ist kaum zu bezweifeln, weil doch sonst wohl das zweite durch irgend eine genauere Angabe von dem früher beschäftigten Matheus unterschieden worden wäre. Grünewald befand sich also schon 1514 nicht mehr in Isenheim, sondern in der Nähe von Aschaffenburg und erhielt von dort Aufträge. Die beiden Urkunden ließen darauf schließen, daß er Mathäus, nicht Matthias hieß, während die eigene Unterschrift auf dem Oxforder Blatt deutlich Mathis, nicht Mathes heißt und also sehr für Matthias, den bisher angenommenen Vornamen spricht. Da selbst die Legenden der beiden Apostel verwechselt werden, und man in Süddeutschland die Träger beider Vornamen nicht unterschied, sondern beide Mathes nannte, so ist es nicht ausgeschlossen, daß auch der Aschaffenburger Kanonikus sich geirrt hat. Wir wissen also von Grünewald genau nicht einmal den Vornamen.

Nach Angabe des besten Kenners in der einschlägigen Frage, Prof. Edward Schröder in Göttingen, ist in der Mainzer Diözese der Name Matthias seit der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts besonders häufig gewesen, während der Name Matthäus zum mindesten sehr selten war. Allein mit Sicherheit ist ja auch die Herkunft des Künstlers aus der Aschaffenburger Gegend bisher nicht festzustellen gewesen, und auffallend ist dann immer noch, daß der Kanoniker den ungewöhnlicheren Namen statt des üblicheren wählte.

ZUR PLASTIK AUGSBURGS

Von Philipp Maria Halm

Hans Holbein der Ältere und Gregor Erhardt. Curt Glaser publiziert in der soeben erschienenen Monographie über Hans Holbein den Älteren[1]) auf Tafel XLVIII eine Federzeichnung (Abb. 1), welche sich in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindet und die er unter Nr. 64 seines Verzeichnisses der Handzeichnungen dieses Meisters folgendermaßen beschreibt: „Madonna auf einem Throne, dem 7

[1]) Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig 1908.

Heilige nahen, darunter vornan der hl. Bartholomäus und Ulrich, die den knieenden Stifter, einen Geistlichen, empfehlen. Oben mit Maßwerk abgeschlossen. Anscheinend Entwurf für einen geschnitzten Altarschrein. Die Heiligen Ulrich und Afra weisen auf Augsburg hin. Breit getuschte Federzeichnung."

Die hier nicht näher erwähnten Heiligen sind rechts neben dem hl. Ulrich St. Hieronymus im Kardinalsgewand und St. Simpertus, welche von den hinter ihnen stehenden Heiligen Afra, Benediktus und Scholastika überragt werden.



Abb. 1. Zeichnung, Hans Holbein d. Ä. zugeschrieben in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel □

Glasers Vermutung, daß die Arbeit durch die Heiligen Ulrich und Afra — er hätte auch noch den heiligen Simpertus hinzusetzen dürfen — auf Augsburg hinweise, findet ihre Bestätigung durch ein noch vollständig erhaltenes Werk, welches sich wortwörtlich mit der Zeichnung deckt. Es ist das schöne Sandstein-Epitaph des Abtes Konrad Mörlin im Maximilians-Museum in Augsburg (Abb. 2).

Konrad Mörlin (1496—1510), der kunstbegeistertste Abt, der je dem Konvent von St. Ulrich und Afra vorstand, hatte bereits ein Jahr nach seiner Erwählung (1497) den Gedanken gefaßt, sich ein Denkmal zu setzen.[1]) Es mag um 1500 vollendet worden sein. Bis 1850 blieb es im Kapitelsaal des Klosters an seinem ursprünglichen Standort, dann wurde es in das Maximiliansmuseum verbracht.

Würde nicht schon die völlig gleiche Gruppierung der sieben männlichen Heiligenfiguren[1]) einen engeren Zusammenhang der Baseler Zeichnung und des Augsburger Epitaphs bezeugen, so müßte doch schließlich jeder Zweifel weichen in Anbetracht des Stifterwappens auf der Baseler Skizze, das eben jenes des Abtes Mörlin ist.

Nun aber fragt es sich, in welchem Verhältnisse stehen Zeichnung und Skulptur zueinander. Stellt jene, wie Glaser vermutet, einen Entwurf dar? Ich glaube nicht. Vielmehr erweckt die Skizze in ihrer ganzen, gleichmäßig strengen und kräftigen Schattenbehandlung den Eindruck einer Nachzeichnung nach dem schon vorhandenen plastischen Werk. Dafür spricht auch die Gleichheit einzelner Faltenpartien wie z. B. die Schoßfalte der Maria, dann der über die Stufe des Thrones herabfallende Gewandsaum, der Rauchmantel des heiligen Ulrich und anderes mehr. Es läßt sich nicht wohl annehmen, daß ein Meister von der Bedeutung, der feinen Empfindung und der Selbstständigkeit wie der Schöpfer des Mörlin-Epitaphes sich in so ängstlich-sklavischer Weise an eine Vorzeichnung gehalten hätte, ganz abgesehen davon, daß es dem bildhauerischen Schaffen überhaupt widerstrebt, derartige Einzelheiten so peinlich genau aus einer graphischen Skizze ins Plastische zu übertragen; sie müßte denn höchstens schon vollständig im bildhauerischen Sinne konzipiert und vorbereitet sein.

Eine Reihe von Unterschieden, wie die Haltung einzelner Figuren, namentlich in den Köpfen, oder die malerische Überschneidung des unteren Bildrandes durch eine Falte des Gewandes wird man auf die Flüchtigkeit der Skizze zu setzen haben.

Gegen die Annahme, daß die Skizze die Vorlage für das Epitaph bildete, und daß sie Hans Holbein der Ältere zu diesem Zwecke entworfen hätte, scheint mir auch die ganze Komposition nachdrücklich zu sprechen. Es läßt sich zwar nicht leugnen, daß ein gewisser malerischer Zug durch die ganze Gruppierung geht; aber das eignet schließlich allen Werken des Mörlinmeisters. Wie beschränkt aber ist dieses Malerische gegenüber der Freiheit in Holbeins Kompositionen! Freilich könnte man entgegnen, daß der Maler in diesem Falle eben mit Rücksicht auf den Zweck der Zeichnung seinem bildlichen

[1]) Felix Mader, Studien über den Meister des Mörlin-Denkmals (Gregor Erhardt?) in „die christliche Kunst III" (1906) S. 18 ff. Abbild. S. 23.

[1]) Maders Annahme, der vordere Heilige sei Petrus, wird durch die Zeichnung, welche den hl. Bartholomäus durch das im Relief abgebrochene Messer kennzeichnet, richtig gestellt.



Abb. 2. Epitaph des Abtes Konrad Mörlin im Maximiliansmuseum in Augsburg
Von Gregor Erhardt □

Aufbau gewisse Fesseln angelegt habe. Ich vermisse jedoch in der Komposition nicht nur den Stil Holbeins, sondern überhaupt den eines Malers.

Zeichnung und Relief stellen vielmehr die reifste Entwicklung eines Epitaphtypus dar, der speziell der Augsburger Bildnerei eigen ist und den man bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückverfolgen kann.[1]) Das Epitaph des Kanonikus Heinrich Bursner, gest. 1348, im Domkreuzgang zu Augsburg[2]) ist vielleicht das älteste Beispiel dieses Typus, der die thronende Maria zeigt, vor welcher, von einem Heiligen empfohlen, der Verstorbene kniet. Besonders schön bildete das Motiv das 15. Jahrhundert durch und vor allem der Meister des Mörlin-Denkmals in den Epitaphien des Christoph von Knöringen, gest. 1501, im Domkreuzgang, und des Vikars Johann Hartel, gest. 1508, ehedem in St. Moritz, jetzt im Maximiliansmuseum in Augsburg.[1]) Beschränkten sich die Künstler aber sonst gewöhnlich auf die Assistenz zweier oder dreier Heiligen bei einer solchen sacra conversazione, so weitet der Mörlinmeister die Komposition zu einem Bilde von neun Figuren.

Der Meister des Mörlindenkmals, in dem Felix Mader den vielgerühmten „Ingeniosus magister Gregorius Erhardt" — wohl nicht mit Unrecht —

[1]) Vgl. Walter Josephi, die gotische Steinplastik Augsburgs. Münchener Dissertation 1902. S. 34 ff.
[2]) Abbildung bei Berthold Riehl, Augsburg, Bd. 22 der Berühmten Kunststätten. S. 18.

[1]) Abbildungen in der Zeitschrift „Die christliche Kunst III" (1906) S. 44 u. S. 55.

erblickt, bedurfte aber kaum fremder Hilfe für seine Skulpturen. Sie sind durchaus selbständige, reife, und eng unter sich verwandte Werke, emporgewachsen aus der vorhergegangenen Epoche durch eine gesunde natürliche Entwicklung. So wird man also die Baseler Zeichnung als Originalentwurf für das Mörlin-Epitaph ablehnen müssen. Alles weist darauf hin, daß es sich um eine Zeichnung nach Gregor Erhardts



Abb. 3. Altar im Kreuzgang der St. Gumbertikirche in Ansbach. □

Skulptur handelt. Mit festen, breiten, wie es scheint, Pinselstrichen, ist sie in ihren Licht- und Schattenkontrasten als Hochrelief präzisiert.

Nun bleibt noch die Frage offen, ob die Nachzeichnung von der Hand Hans Holbeins herrührt. Man weiß, und Glaser[4]) hat in seinem trefflichen Werke erst neuerdings wieder darauf hingewiesen, daß Holbein d. Ä. zu seinen Werken da und dort bei fremden Künstlern skrupellos Anleihen machte. Auch für zwei seiner Handzeichnungen erbringt Glaser den Beweis. Die Zeichnung nach dem Mörlinepitaph wäre dann das dritte Beispiel. Daß Holbein das Epitaph kannte, steht sicher, denn abgesehen davon, daß es für seine Zeit überhaupt ein vielbewundertes Werk gewesen sein muß, mußte es gerade Holbein oft zu Gesicht gekommen sein; bei dem Konvent von St. Ulrich und Afra ging er ja fleißig aus und ein. Die Züge des Abtes Konrad Mörlin hat er uns in der bekannten Berliner Zeichnung festgehalten, ebenso siebenmal dessen Nachfolger Johannes Schrott und noch manch anderen „hern zu Sant Ulrich"[1]). Aber schließlich fragt es sich, ob die Zeichnung des Epitaphs, nachdem nun einmal das Vorbild nachgewiesen ist, und das Kompositionelle deshalb ganz auszuscheiden hat, noch so viel graphisch-technische Anhaltspunkte gewährt, daß man aus ihnen die Urheberschaft des älteren Holbein zu belegen vermag. Auf Grund der Nachbildung, die mir zur Verfügung steht, wage ich dies nicht zu entscheiden[2]). Hauptzweck war mir, die Beziehungen zwischen Zeichnung und Relief, die für Gregor Erhardt nicht weniger von Bedeutung sind wie für Hans Holbein den Älteren, klar zu stellen und damit auf eine Spur zu weisen, die für die Augsburger Kunst am Ausgang des Mittelalters noch manchen Erfolg erhoffen läßt.

8

Peter Flötner und Loy Hering. Die drei bekannten Bände von „Goldschmiederissen" im Museum zu Basel haben durch die Untersuchungen Albrecht Haupts über „Peter Flettners Herkommen und Jugendarbeit"[1]) besonderes Interesse dadurch gewonnen, daß es gelang, die Beziehungen einiger dieser Handzeichnungen zu Stichen der Hopfer nachzuweisen. Absolut überzeugend erscheint die Abhängigkeit der Radierung Daniel Hopfers „Die Verlobung der hl. Katharina" (B. 44) in ihrer Architektur von einer dieser Zeichnungen,[2]) die Haupt dem Peter Flötner zuschreibt. Dagegen bin ich ebensowenig wie Brinckmann von der Anschauung Haupts überzeugt worden, daß die große Daniel Hopfersche Radierung des Chorgestühls (B. 19) ihre Vorzeichnung in einem Blatte der „Baseler Goldschmiedrisse" hätte.[3]) Gewisse Berührungspunkte sind ja gegeben, aber andererseits doch

[4]) Curt Glaser, Hans Holbein der Ältere. Leipzig 1908 S. 167.

[1]) Curt Glaser a. a. O. S. 195ff.

[2]) Für die gütige Überlassung der Photographie zum Zwecke der Herstellung einer Netzätzung verfehle ich nicht Herrn Dr. Curt Glaser verbindlichst zu danken.

[1]) Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlung. XXVI (1905) S. 116.

[2]) Ebenda Abb. 24 und 25.

[3]) Ebenda Abb. 17 u. 23.

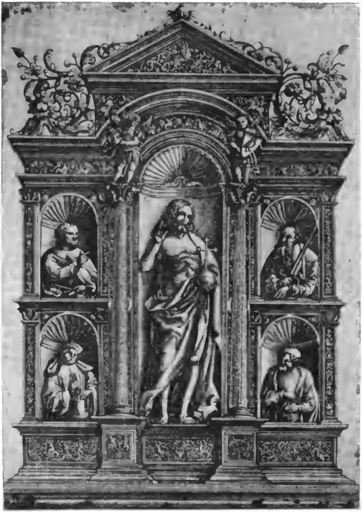


Abb. 4. Radierung von HIERONYMUS HOPFER (B. 22)

auch genügend Abweichungen, um das von Haupt angenommene Verhältnis zum wenigsten zu erschüttern. Noch weniger glaubhaft aber erachte ich es, daß der Stich ein wenn auch modifiziertes Abbild des zugrunde gegangenen Chorgestühls von St. Anna in Augsburg sei und mehr als gewagt erscheint die Anschauung Haupts, daß die „stehenden weiblichen Heiligen, wenn wir sie zu Büsten in der Höhe der Lehnen

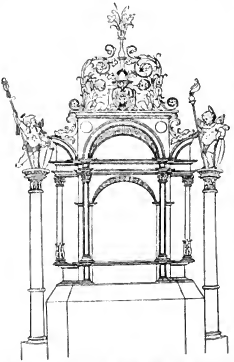


Abb. 5. Entwurf zu einem Altar im Museum in Basel □

abschneiden, fast alle direkt als Reminiszensen an die bekannten Berliner Büsten zu bezeichnen" seien, ich wenigstens kann nicht die geringste Beziehung finden.

Es will nun hier keineswegs der Frage näher getreten werden, ob wir es bei den Baseler Zeichnungen in der Tat mit Flötnerschen Entwürfen zu tun haben, und ob Flötner der freiwillige oder unfreiwillige „Lieferant" der Hopfer war. Vielmehr sollen nur einige der von Haupt in die Flötnerfrage gezogenen ausgeführten Werke, Stiche und Zeichnungen in ihr richtiges Verhältnis zueinander gesetzt werden.

Haupt reiht unter die Arbeiten Peter Flötners einen Frührenaissance-Altar im Kreuzgang der Gumbertikirche zu Ansbach (Abb. 3) ein, nach welchem Hieronymus Hopfer einen Stich (Abb. 4) gefertigt haben soll.[1] Der Stich (B. 22) schien mir nach anderer Richtung von Interesse und gab mir Veranlassung zu einer Nachprüfung dieser Behauptung.

Der Altar ist von mäßiger Größe und sehr gefälligem Aufbau und verdient zweifellos als Werk der Frührenaissance besondere Beachtung.

Meines Erachtens bestehen nun zwischen dem Altärchen und dem Hopferschen Blatte nicht mehr Berührungspunkte, als wie sich solche bei unzähligen Altären und Epitaphien jener Zeit herausgrübeln lassen. Ganz abgesehen von den völlig veränderten Verhältnissen ergeben sich wesentliche Unterschiede schon dadurch, daß die flügelartigen Seitenteile des Ansbacher Altars Heiligengestalten in ganzer Figur und zwar gemalt tragen — nicht bloß Nischen für Statuetten, wie Haupt sagt — während auf dem Hopferschen Stich diese Heiligen als kräftig modellierte Büsten in tiefen Nischen gedacht sind. Auch der Mittelschrein des Altars umschloß ursprünglich ein kleines, jetzt verloren gegangenes Bildchen, das nach seinem Format und den beiden Bibelstellen über und unter demselben wohl eine Kreuzigung Christi darstellte. Die Architektur ist eine völlig andere als jene des Stiches und gibt sich in der Ausführung, die nicht gerade sehr fein und etwas bäuerlich bunt ist, als eine von allem Anfang an auf Bemalung berechnete „Kistlerarbeit"; nichts deutet auf ein plastisches Werk von Holz oder Stein im Sinne der Radierung des Hieronymus Hopfer. Vor der flachen leeren Bildnische des Schreines des Altärchens steht seit Jahren eine in Holz geschnittene Salvatorstatue, die Haupt verführt haben mag, Altar und Stich zu identifizieren. Die Figur gehört jedoch sicherlich nicht zum Altar, denn sie ist eine noch durchaus gotische Arbeit, die um wenigstens zwanzig Jahre älter ist als jener. Kurzum von einer „fast wörtlichen" Abbildung des Altares kann bei dem Stiche des Hieronymus Hopfer nicht die Rede sein. Dagegen halte ich es nicht für ausgeschlossen, was Haupt vollständig entgangen ist, daß ein Altarentwurf unter den Baseler Goldschmiedrissen dem Meister des Ansbacher Altärchens bekannt war (Abb. 5).

[1]) Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlung XXVI (1905) S. 149 u. Abb. 26. Davon daß „der Altar halb zertrümmert im Kreuzgang liege" und daß „das schöne Werk dort langsam zugrunde gehe", kann keine Rede sein. Ich kenne den Altar seit Jahren und fand ihn stets in dem gleich guten Zustande, in dem ihn unsere Aufnahme zeigt. Er wechselte nur einmal seinen Standort.

Bis auf dessen oberen nicht gerade glücklichen Abschluß deckte sich dieses mit der Zeichnung im allgemeinen Aufbau und selbst in einigen charakteristischen Einzelheiten wie z. B. in den schlanken flankierenden Säulchen mit den aus Kelchen wachsenden Schäften und den gebrochenen Giebeln über den Seitenteilen, von denen zum Hauptgiebel wahrscheinlich ebenfalls wie auf der Zeichnung Delphine überleiteten. Zweifelsohne liegt zwischen der Zeichnung und dem Ansbacher Altärchen eine unvergleichlich engere Verwandtschaft vor als zwischen dem Altar und der Hopferschen Radierung oder gar zwischen der Zeichnung und dem Annaberger Altar des Adolph Daucher, in welchem Haupt unverkennbare Ähnlichkeit mit den beiden von ihm dem Peter Flötner zugeschriebenen Baseler Altar-Entwürfen erblickt.

Habe ich einerseits die Radierung Hieronymus Hopfers, welche Haupt mit dem Altar bei St. Gumbert in Ansbach identifiziert, als Entwurf oder Nachzeichnung desselben ablehnen müssen, so bin ich andererseits auch in der Lage das wirkliche Vorbild für das Blatt Hopfers nachzuweisen. Es hat sich, wenn auch nicht in seinem ganzen Umfang, so doch in seinem wichtigsten Teil, der Mittelnische mit dem beinahe überlebensgroßen Christus als Salvator in der ehemaligen Taufkapelle zu St. Georg in Augsburg erhalten (Abb. 6). Alle Zweifel über die Zusammengehörigkeit von Radierung und der trefflich in Solnhofer Stein gearbeiteten Statue werden zerstreut, wenn man die Haltung der Figur betrachtet und den wichtigsten Faltenmotiven z. B. den über die linke Schulter gelegten Mantel, oder dem die rechte Hüfte entblößenden Umschlag oder den am Boden aufstoßenden Partien nachgeht. Auch das zarte Gesims der Nische wie es das plastische Werk zeigt, ist in dem graphischen Abbild noch deutlich erkennbar; nur die nüchterne Muldenwölbung hat Hopfer durch einen Muschelbogen ersetzt. Daß wir in der Statue ein Werk des bischöflich eichstättischen Hofbildhauers Loy Hering vor uns haben, spricht aus jedem Meißelhieb, und man wird wohl auch annehmen dürfen, daß die Seitenteile mit den vier Büsten in Nischen an dem Altar wenn auch nicht ganz in dieser Art, so doch ähnlich angebracht waren.[1]) Ob der ganze Altaraufbau von Hopfer festgehalten wurde, läßt sich nicht beweisen. Manches spricht dafür. So lassen sich gewisse Einzelheiten wie z. B. die Putten auf den freistehenden Säulen durch verwandte Lösungen bei Loy Hering — Altar des Dompropstes Johannes von Wolfstein in Eichstätt von 1519[1]) und das ungefähr gleichzeitige Denkmal Bischof Konrads von Thüngen in Würzburg[2]) — belegen. Die leichte zierliche Ornamentik der Bekrönung aber ist in Stein nicht denkbar und auf Rechnung der spielenden Radlernadel Hopfers zu setzen.



Abb. 6. Salvatorstatue in der St. Georgskirche in Augsburg

Die beiden Putten, links und rechts der

[1]) Felix Mader, Loy Hering 1905, S. 4, 43. Als Parallelen für die Büsten im Altar können die Porträtreliefs Kaiser Karls V. und Herzog Wilhelms IV. von Bayern — Mader S. 90 und 91 — herangezogen werden.

[1]) Abb. bei Mader a. a. O. S. 54.
[2]) Abb. bei Mader a. a. O. S. 22.

Christusnische des Stiches, tragen Helm und Wappenschild der Augsburger Familie Hörwarth. Hierdurch wird die bisher unkontrollierbare Tradition, daß der Salvator ursprünglich auf dem Altar der Hörwarthschen Begräbniskapelle bei St. Georg in Augsburg gestanden haben soll, zur Gewißheit erhoben. Über die Provenienz der Statue und die Art ihrer ursprünglichen Aufstellung fehlten bisher nähere und sichere Angaben. Der Stich von Hieronymus Hopfer löst nun die verschiedenen Fragen in befriedigender Weise. 1506 war der Bau der Hörwarthkapelle beendigt; seit 1513 hatte Loy Hering Augsburg verlassen und sich in Eichstätt niedergelassen. Zwischen diese Grenzen müssen wir auch den Altar ansetzen, und zwar dem Stil des Salvators entsprechend, wahrscheinlich in das Ende der Augsburger Zeit des Künstlers, etwa in das Jahr 1512. Aus dem Flötnerschen Opus hat der Altar in St. Georg, wie ihn Hieronymus Hopfer uns überliefert hat, auszuscheiden. Er fügt sich in seinem Steincharakter ohne Zwang in die Weise des Loy Hering ein und bereichert nicht unwesentlich unsere Kenntnis über diesen aus der Augsburger Spätgotik herausgewachsenen Meister, der in die Frührenaissance unmittelbar überleitet und zu ihren eigenartigsten und fruchtbarsten Vertretern in Süddeutschland zählt.

Mit den bisher veröffentlichten Baseler Goldschmiederissen haben Herings Werke nichts gemein; trotzdem erscheint es angezeigt, auch nach ihm in dieser Fundgrube einmal zu schürfen, ebenso wie auch das umfangreiche Werk des „räuberischsten Diebgesindels" der Hopfer noch manche Entdeckung erwarten läßt. Gerade bei dem großen Widerstreit der Meinungen über die Urheberschaft der vier Fuggerreliefs in St. Anna in Augsburg, der „Geburtsstätte der deutschen Renaissance", in dem die Namen Daucher, Flötner, Hering, Gregor Erhardt usw. abwechselnd ertönen, ist Klarheit und Sicherheit in allen Einzelheiten für einen nicht wankenden Aufbau Grundbedingung. Haupt schoß m. E. in seinem Enthusiasmus für Flötner oft weit über das Ziel hinaus. Bröckelt aber da und dort von seinem stolzen Bau auch manches Stück ab, wie es Brinckmanns Forschungen und auch unsere Untersuchungen bewiesen haben, so wird man ihm dennoch Dank wissen müssen für die neuen Spuren, die er uns auf diesem dunkeln Gebiet gewiesen hat.

8

WEITERES AUS MILET

Im 3. Heft dieser Zeitschrift, oben S. 195 ff., wurde auf Grund einer eben erschienenen Sonderpublikation über einen wichtigen architektonischen Einzelfund der milesischen Ausgrabungen, das Rathaus, ausführlich gehandelt. Als Ergänzung dazu kann im folgenden von dem Fortgange und den Resultaten der Ausgrabungsarbeiten während der Jahre 1906 und 1907 berichtet werden, über welche deren Leiter Theodor Wiegand im Anhang zu den Abhandlungen der K. Preußischen Akademie der Wissenschaften 1908 soeben Rechenschaft ablegt.

Während sich die bisherigen Untersuchungen im Umkreise und auf dem Boden des hellenistisch-römischen Milet bewegten, ist man jetzt auf einen Teil der alten, vorhellenistischen Stadt gestoßen, die im Jahre 494 v. Chr. dem Ansturm der Perser zum Opfer fiel. Die Entdeckung ist in erster Linie für die Stadtgeschichte und Topographie von Wichtigkeit, indem sie lehrt, daß das alte Milet, dessen Macht eben durch den Persersturm gebrochen wurde, um ein volles Drittel über alle späteren Stadtgrenzen hinausragte. Die Kunstgeschichte erhält Bereicherung und Aufklärung hauptsächlich auf dem Gebiete der Vasenforschung. Es sind bei den Grabungen zahlreiche Vasenscherben aller archaischen Gattungen bis zu den spätmykenischen rückwärts in lückenloser Folge gefunden worden, und in dieser Folge rangiert auch in Milet zwischen dem spätmykenischen und dem orientalisierenden ein geometrischer Stil, dessen Auftreten und Wirkung innerhalb der milesischen Keramik Böhlau, Aus ionischen und italischen Nekropolen, S. 77, noch nicht nachweisen konnte. Die von Böhlau vorgenommene Scheidung zwischen samischen und milesischen Vasen erfährt durch die neuen Funde zunächst wenigstens keine Bestätigung, denn es stehen unter ihnen die „samischen" Scherben den milesischen an Zahl ungefähr gleich, so daß Wiegand mit der Möglichkeit rechnet, der „samische" Stil könne eine jüngere Abwandlung des milesischen sein. Bei dem klaren, fest umrissenen Charakterbild dieses Stiles, wie es Böhlau gezeichnet hat, will mir diese Annahme nicht sehr wahrscheinlich vorkommen, aber auch die zweite, dann allein fast noch übrigbleibende Erklärung, daß von Samos aus ein ausgedehnter Import von Tongefäßen nach Milet erfolgt sei, stößt auf Schwierigkeiten angesichts der Tatsache, daß Milet selbst über eine blühende keramische Industrie verfügte. Es muß abgewartet werden, ob weitere Funde und Forschungen auf dem Boden Altmilets Licht über diese Frage verbreiten.

Der Bericht wendet sich dann zu den neuen Funden auf dem Boden der hellenistisch-römischen Stadt und behandelt zunächst einen zusammenhängenden Gebäudekomplex in der Löwenbucht: ein Gymnasium der hellenistischen Zeit, eine römische Thermenanlage und einen beiden vorgelagerten, langgestreckten Hallenbau.

Das Gymnasium wird durch die mit aufgefundene Stiftungsurkunde um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert, etwa dieselbe Zeit also, der auch das Rathaus seine Entstehung verdankt. Mit diesem berührt sich der neue Bau in der Gestaltung des Propylons, das sich nach außen mit einer Viersäulenstellung korinthischer Odnung öffnet. Über die Form dieser Säulen und ihrer Kapitelle, die in Zeichnung und plastischer Durchbildung beim Rathaus eine so charakteristische Sonderart aufwiesen, wird leider nichts mitgeteilt, auch Abbildungen fehlen, so daß wir über diesen wichtigen Punkt spätere Aufklärung abwarten müssen; aber die Tatsache an sich ist vorerst schon bedeutsam und interessant genug, daß wir hier zum zweiten Male in Milet an einem hellenistischen Bau auf die Verwendung der korinthischen Säule stoßen, deren Auftreten in der hellenistischen Architektur wenigstens des Ostens, bisher so selten beob-, achtet werden konnte. — Der Innenraum des Gymnasiums ist sehr einfach in der Anlage: ein rechteckiger Hof, auf allen vier Seiten von Säulenhallen umgeben, an der dem Tor gegenüberliegenden Schmalseite mit einer Reihe von Zimmern ausgestattet, deren mittelstes, größtes sich nach dem Hofe hin in ganzer Breite, mit zwei im Zuge der Schwelle aufgestellten Säulen öffnet. Die Hallen des Hofes sind auf den beiden Langseiten und der Schmalseite am Eingang dorischer Ordnung, in gleicher Höhe und rhythmischer Reihung herumgeführt. Dieser Rhythmus wird an der zweiten, dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite in merkwürdiger Weise unterbrochen: die dort vor der Zimmerflucht entlang laufende Säulenreihe ist ionischer Ordnung, an den Ecken von zwei Pfeilern eingefaßt, gegen die sich rechtwinklig angesetzt auch die beiden dorischen Säulenreihen der Langseiten totlaufen, und die ionische Halle erhebt sich gegen die drei dorischen, eine Einheit bildenden zu größerer Höhe empor. Dieses Festlegen einer Richtung, die Betonung des Abschlusses durch Schaffung eines point de vue ist eine charakteristische Neuerscheinung im griechischen peripteralen Hallenbau, für die mir unter den monumentalen, öffentlichen Anlagen ein weiteres Beispiel nicht zur Hand ist. Der milesische Bau kann vereinzelte Erscheinung sein, spontan entstanden aus besonderen lokalen oder bautechnischen Bedingungen heraus. Aber die Sache gewinnt doch ein anderes Aussehen, wenn man das hier Angeschlagene an anderer Stelle und in modifizierter Form weiter wirken sieht: es ist das sogenannte „rhodische" Peristyl des griechisch-römischen Wohnhauses, das sich zum unmittelbaren Vergleich darbietet, durch neuere Ausgrabungen in Pompeji an zwei Stellen nachgewiesen, in der Casa delle Nozze d'argento und der Casa degli Amorini dorati, von denen erstere noch in die Tuffperiode, also in die hellenistische Zeit Pompejis zurückgeht (vgl. die Abbildung). Danach gewinnt die milesische Halle doch eine andere, eine typische, statt der isolierten Bedeutung und stellt sich in eine Entwicklungslinie, gegen den Anfang hin ein, deren Verlauf für die Zukunft genau im Auge zu behalten ist.



Rhodisches Peristyl in der casa delle Nozze d'argento zu Pompeji. ◻

Wand an Wand mit dem Gymnasium liegend ist eine römische Thermenanlage aufgedeckt worden, die nur kurz erwähnt zu werden braucht, da wir aus dem Bau neue künstlerische Aufschlüsse nicht gewinnen, und gleiches gilt von der langgestreckten ionischen Halle, die den beiden aneinanderstoßenden Bauten als eine Art „Blendfassade" nach Westen hin vorgelagert war. Auch die Fortsetzung der Grabungen in den früher schon entdeckten Faustinathermen können aus gleichem Grunde übergangen werden, nur daß wir hier einmal etwas von aufgefundenen Skulpturen hören. Da Abbildungen fehlen, so ist von ihrem Kunstwert keine Vorstellung zu gewinnen, doch scheint dieser bei dem Schweigen des Berichtes darüber nicht groß zu sein. Es sind römische Arbeiten, und sie stellen dar Askiepios mit dem kleinen Telesphoros zur Seite, Hygieia und einen nackten Heros oder Sieger von polykletischen Proportionen. Da auf ein bekanntes polykletisches

Motiv nicht vergleichend hingewiesen wird, so könnte man annehmen, daß ein neuer polykletischer Typus gefunden sei, und dieser Schluß ex silentio macht den Wunsch nach genauerer Bekanntschaft mit dieser Statue rege.

Der Bericht über die Grabungen auf dem Stadtboden Milets schließt mit den Arbeiten auf dem Gebiet eines Askleplos-Heiligtums, das früher schon angeschlagen, jetzt weiter aufgedeckt und durchforscht worden ist. Von der altheidnischen Anlage ist nur noch ein Torbau übrig, der jetzt in den Baukomplex einer altchristlichen Basilika einbezogen erscheint. Seine Fassade bilden vier korinthische Säulen, deren Gebälk über dem mittleren Interkolumnium im Halbkreisbogen ansteigt, so daß die Schenkel des das Ganze bekrönenden Giebels daran Tangenten bilden. Das Motiv ist aus der spätrömischen Architektur bekannt, u. a. vom Palast des Diocletian in Spalato, und diese Parallelerscheinung paßt zu dem Ansatz des milesischen Baues, den Knackfuß nach Beobachtungen am Ort und Vergleich mit den Baugliedern des letzten milesischen Theatergebäudes gleichfalls „etwa in diokletianische Epoche" datieren zu müssen glaubt.

Die altchristliche Basilika ist von reich entwickeltem Typus. Dem eigentlichen Kirchengebäude sind Atrium und Vorhof vorgelagert (zwischen diesen beiden steht der eben beschriebene spätantike Torbau), unter den Zusatzbauten ist ein Martyrion und ein Bapisterium zu erkennen. In den meisten Räumen: Kirche, Atrium und Baptisterium sind umfängliche Reste des Mosaikenschmuckes bildlich-symbolischer oder ornamentaler Art erhalten. In der Kirche wird die Trennung des Mittelschiffes von den Seitenschiffen durch „Doppelsäulen", wie der Bericht sich ausdrückt, bewirkt. Genaueres über die Form dieser Bauglieder wird leider nicht mitgeteilt, gemeint sind wohl, wie man nach der gewählten Bezeichnung und den Eintragungen im Grundriß annehmen möchte, pfeilerartige Stützen von rechteckigem Querschnitt mit an den Schmalseiten angearbeiteten Halbsäulen. Diesen Stützentypus verzeichnet Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, S. 179 unter den „orientalischen" Elementen der frühchristlichen Kunst, weist ihm eine herrschende Stellung im zentralen Kleinasien zu und behauptet, er habe in der antiken Architektur keine typische Parallele. Die letztere Behauptung bedarf einer Einschränkung. Ein antikes Beispiel im Theater von Kremna in Pisidien erwähnt Strzygowski selbst, allein das ist spät und wie es scheint nicht sehr bezeichnend. Viel wichtiger ist die von Strzygowski übersehene Tatsache, daß Stützen dieser Form in sehr feiner Durchbildung bei der inneren Ringhalle des großen Altars von Pergamon Verwendung gefunden haben, und nach einer Bemerkung von Schrammen im Textband III, 1, S. 50 der Altertümer von Pergamon „findet man derartige Bildungen mehrfach auf dem Stadtberge von Pergamon." Dieses mehrfache Vorkommen erhebt die Erscheinung aus der Vereinzelung heraus zum Range eines Typus, der in der Blütezeit der hellenistischen Kunst an einem der Mittelpunkte ihres Betriebes in Geltung gestanden hat, und diese Tatsache stellt uns zum zweiten Male der Frage gegenüber, die oben schon angesichts der am Rathause von Milet und der Zeichnung und technischen Ausführung seiner Schmuckformen an Säulen und Friesen angestellten Beobachtungen sich aufdrängte: ist das, was wir bei frühchristlichen und byzantinischen Bauten an bestimmten typischen Erscheinungen wahrnehmen, altes Erbgut der hellenistischen Kunst oder frische Zufuhr des aus dem Innern Asiens neu andrängenden Orients? Für diesen entscheidet sich Strzygowski, aber die Richtungslinie, die von der altchristlichen Basilika in Milet aus nach Pergamon und in die Blütezeit des Hellenismns oben festgelegt werden konnte, drängt wieder wie früher beim Rathause zu neuer Erwägung der aufgewiesenen Tatsachen in dem angedeuteten großen Zusammenhange. Zu dessen Aufhellung von seiten des Hellenismus her ist ja das Beobachtungsmaterial leider noch immer so beklagenswert unvollständig und trümmerhaft, aber jeder Tag kann neue Aufschlüsse bringen, und deshalb läßt das, was den alten Kulturzentren an der kleinasiatischen Küste in der letzten Zeit an Ergebnissen abgerungen worden ist, den Fortschritten der Spatenarbeit an diesen Punkten als in weitestem Umkreise fördernd mit besonderem Interesse und gespannter Aufmerksamkeit entgegensehen.

P. Herrmann.

RUNDSCHAU

BERLIN

Neuerwerbungen der Kgl. Museen. Über italienische Bronzen im Kaiser Friedrich-Museum gibt Bode im neuesten Heft der „Amtlichen Berichte a. d. kgl. Kunstsammlungen“ ein Referat. Zwei Statuetten: ein verwundeter Jüngling, entfliehend, von Francesco da Sant' Agata um 1520, und eine nackte Flötenspielerin von runden Formen, auch aus dem XVI. Jahrhundert, vorläufig nicht näher zu bestimmen. Ferner eine hervorragend schöne Glocke mit Reliefschmuck in Riccios Art, aber etwas später; ein Tintenfaß mit drei Plaketten, bei dem die schöne schwarze (Lack-) Patina besonders gut erhalten ist. Dies gibt Bode Gelegenheit, seine reichen Erfahrungen über schwarze und grüne Patina italienischer Bronzen und über ihre Fälschung mitzuteilen.

Das gleiche Heft bringt eine Studie Friedländers, die auf das Problem „Herry met de Bles“ vorbereitet und seine Klärung verspricht; vorläufig löst F. aus der Wirrnis, welche jenen Namen umgibt, einen Maler heraus, den er „Antwerpener Meister von 1518“ nennt, nach den Flügelbildern des Marienaltars in der Lübecker Katharinenkirche; weil dieser datiert und seine Herkunft von Antwerpen gesichert ist. Um dieses dergestalt fixierte Werk ordnen sich: ein neu erworbenes Bild des Kaiser Friedrich-Museums, den Abschied Christi von den Frauen darstellend, der Magdalenenaltar der Brüsseler Galerie, die Sippe Christi in der Münchener Pinakothek (Nr. 129) u. a. Bilder, welche F. alle derselben Hand zuweist.

Das Kunstgewerbe-Museum erwarb eine kostbare Porzellandose mit Emailmalereien von Chodowiecki (signiert). Schnorr v. Carolsfeld berichtet (an der nämlichen Stelle), daß Chodowiecki schon sehr früh mit der Miniaturmalerei vertraut war; die vorliegenden 7 Darstellungen am Äußern und Innern der Dose, Szenen aus dem Leben einer vornehmen Orientalin, gehören nach Stil und Gegenstand seiner reiferen Zeit an, um 1780.

Auch die Vorderasiatische Abteilung hat eine interessante Erwerbung gemacht in einem babylonischen Siegelzylinder aus der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends, darstellend den Heros Etana, wie er auf einem Adler zum Himmel emporfliegt; das Treiben auf der Erde wird dabei durch Hirten mit Schafen, Ziegen und Hunden, einen Töpfer und einen Bäcker charakterisiert. Solche Zylinder besaß jeder Babylonier, um die zahlreichen Urkunden, Gefäße usw. mittelst Tonplomben zu versiegeln. Die Darstellungen waren stets in die Walze von Halbedelstein (meist Lapislazuli und Hämatit) eingraviert, der Abdruck im weichen Ton ergab Relief. (Nach Messerschmidt.)

In das Münzkabinett kam eine Bronzemedaille, unter Septimius Severus (193—211) geprägt, auf deren Revers sich die einzige aus dem Altertum erhaltene Darstellung des Altars von Pergamon befindet. Es gibt hiervon nur noch drei weitere Exemplare, in London, Paris und Wien.

Die Nationalgalerie erwarb eine Büste Goethes von M. G. Klauer, aus der Reihe von Tonbüsten, welche K. um 1790 unter dem überragenden Eindruck der Trippelschen Goethebüste schuf: treuer und realistischer im einzelnen, aber weniger schwungvoll als Trippel.

In der Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft vom 31. März trug Professor Wölfflin einige Erfahrungen und Vorschläge zur Abfassung von Galeriekatalogen vor. Die schon in „Kunst und Künstler“ (Heft 2) von ihm geäußerte Ansicht, eine in das formale Wesen der Kunstwerke einführende Beschreibung müsse an die Stelle des bisherigen Schematismus treten, ergänzte er dahin, daß man wohl neben dem offiziellen Katalog einen analytischen für die Besucher der Sammlungen herstellen könnte. Aber auch bei dem offiziellen Katalog fehlten bisher sehr wesentliche Elemente; namentlich literarische Angaben, Vergleiche mit verwandten Kompositionen und Handzeichnungen, eingehendere Farbenbeschreibung; bei nicht-figürlichen Bildern wurde erst gar nicht der Versuch einer formal richtigen Beschreibung gemacht.

Über neue Forschungen zu Leonardos Abendmahl sprach sodann Prof. Schubring. Er lehnte Strzygowskis Deutung ab, wonach das Wort Christi die Situation regiere: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchte, der wird mich verraten — und bekämpfte Otto Hoerths Ansicht, daß die Straßburger Köpfe eigenhändige Zeichnungen L.s nach dem vollendeten Fresko seien. Auch Dr. Wulff sprach zu diesem Thema uud erklärte eine Rekonstruktion des Abendmahls mit den heute verfügbaren Hilfsmitteln, im Gegensatze zu Prof. Schubring, für gut aus-

führbar. (Eine derartige Rekonstruktion ist bereits im vorigen Jahre ausgeführt worden, allerdings mit unzulänglichen malerischen Kräften und wenig gelungen; sie spräche darum noch nicht unbedingt gegen einen solchen Versuch. Indes wird sich ein talentvoller Maler, der die unendlichen Mühen einer wissenschaftlich einwandsfreien Rekonstruktion übernimmt, kaum ein zweites Mal finden. Die erwähnte Kopie wurde mit möglichster Exaktheit von dem bekannten Kupferstecher Stang — jetzt in Boppard — gemalt.)

Ausstellungen. Einundzwanzig Bilder und an vierzig Handzeichnungen von Goya waren im Mai bei Cassirer ausgestellt; die nämliche von Moll und Klossowski (für die Galerie Miethke) zusammengebrachte Sammlung, die in Wien soviel von sich reden machte. Man kann von ihr fast dasselbe sagen wie von der Leiblausstellung der Sezession; Sachen ersten Ranges sind nicht darunter (außer bei den kolossalen Zeichnungen), und die Anwesenheit von minderwertigen Porträts läßt das Bild des großen Spaniers nicht ungetrübt wirken. Immerhin sind einige Skizzen und die Porträts des Matadors Romera, der Donna Bermudez (mit einem wundervollen Flimmern von Blau und Grün), das pastos wirkende Offizlersbildnis („Fluctibus rei publicae expulsus" 1815), das impressionistische Nachtstück eines von Häschern überraschten Mädchens geeignet, die malerische Welt, das tiefe Schwarz und leuchtende Kolorit des großen Meisters kennen zu lernen.

Bei Schulte waren (im Mai) Bilder und Plastiken von Charles Ricketts, Lithographien und Bilder seines Schülers, des Amerikaners Shannon ausgestellt. Der (vorläufig) letzte Ausläufer des Präraffaelitentums, das, scheint es, fortzeugend stets das Böse muß gebären; bei Shannon schon vollkommen zu ledigen Dekorationen verflacht, bei Ricketts voll bizarrer Originalität durch die Verbindung des dekorativen Schwungs mit heftig empfundener Leidenschaftlichkeit der Darstellung. Weit günstiger ist die Wirkung seiner intensiven Ausdruckskunst bei den kleinen Bronzen, deren skizzenhafte Behandlung der dargestellten Leidenschaft Vorschub leistet; gleichwie bei Shannon die einfarbigen Steinzeichnungen (durch den Einfluß Fantin-Latours) gegenüber den Ölbildern sehr gewinnen.

P. F. Schmidt.

8

DARMSTADT

Man hatte mit Spannung, leider aber vergeblich erwartet, daß eine Reihe von älteren Malern, unter denen Löfftz in München an erster Stelle zu nennen wäre, auf der hessischen Landesausstellung mit frühen Arbeiten vertreten sei, nachdem das eifrige Bemühen, eine hessische „Retrospektive" im kleinen zu veranstalten, allgemein bekannt geworden war. Neben unbedeutenden Chiemseebildern von Raupp, einigen Studien von Noack und einem bescheidenen Reste der von der Gedächtnisausstellung im vorjährigen Münchener Glaspalast her vertrauten humoristischen Szenen Edmund Harburgers, erhebt sich nun allein das Werk des jung verstorbenen Heinz Heim zu einer Höhe gediegener künstlerischer Kraft, die zu nutzen ihm leider nicht vergönnt war. Man möchte ihn den Leibl des Odenwaldes nennen, so sicher verbindet er die Fähigkeit, den eigenartigen, von der heimatlichen Scholle nicht zu trennenden, in Wesen und Gesichtszügen gleichzeitig sich offenbarenden Typus des Volksstammes, hier das Versonnen-Rührselige des Odenwaldes und seiner Bauern, wiederzugeben, mit der ruhigen Technik einer glatten Malerei. Ein Bursche mit der Harmonika auf der Bank neben dem schweigsamen, am Duft des geschenkten Blümleins sich freuenden Mädchen, zwei alte Austräger in der ärmlichen Stube sind Meisterstücke eines echt deutschen Empfindens. Daneben deutet ein weiches Mädchenbildnis aus früher Zeit den Lehrer, dem Heim folgte, den Franzosen Dagnan Bouveret, der dem stillen Darmstädter, der die Apfelbuben seiner Vaterstadt so echt malen konnte, kaum mehr gewesen ist, als ein äußerlicher Wegweiser. Aus Heims Röthelzeichnungen, sprechenden Porträten und sorgsamen Aktstudien offenbart sich eine besondere Art seiner Begabung.

Uhde-Bernays.

8

FLORENZ

In der Kirche S. Gaëtano (Via Tornabuoni) zu Florenz ist in einem Nebenraume, in welchem die Società di S. Vincenzo De' Paoli ihre Versammlungen abhält, ein unbekanntes Werk des Fra Filippo Lippi entdeckt worden. Die Gesellschaft hatte sich wegen Restaurierung eines in ihrem Besitze befindlichen Bildes an die Behörden gewendet, und der mit der Prüfung der Angelegenheit betraute feine Kenner Conte Carlo Gamba hat in dem als Ghirlandajo-Schule angesehenen Werke die Hand des Fra Filippo

Lippi erkannt. Es handelt sich um eine Kreuzigung. Zu Füßen des Gekreuzigten, dessen Züge in auffälliger Weise den Typus antiker Zeus-Köpfe aufweisen, ist Maria Magdalena niedergesunken; links und rechts knieen S. Girolamo und S. Francesco. Die ganze Gruppe ist aus der Tafel herausgesägt, offenbar in späterer Zeit, ein Fall, der immerhin mehrfach vorkommt. Trotz teilweisen scharfen Putzens und einigen Übermalungen kann man den Erhaltungszustand des interessanten Werkes nicht als schlecht ansehen.

Die Statue des hl. Ludwig von Donatello, welche ursprünglich vielleicht den Platz der Thomas-Gruppe an der Fassade von Or S. Michele eingenommen hat, zur Zeit Vasaris aber außen über dem Portal von S. Croce stand und bei dem Ausbau der Fassade ins Innere gebracht wurde, wo sie hoch oben über der Eingangstür aufgestellt wurde, konnte eben wegen ihres schlechten Standpunktes nie recht sorgfältig studiert werden. In diesen Tagen ist sie nun von ihrem Höhenpostament entfernt worden und ruht gegenwärtig, bis zu einer neuen Aufstellung, liegend zu ebener Erde im Refektorium von S. Croce. Diese Situation gestattet nun eine gründliche Prüfung des Werkes. Die Statue ist vollständig vergoldet gewesen. Als Guß ist sie von großer Primitivität: sie ist nämlich in zahlreichen Stücken gegossen und diese sind meist gar nicht zusammengelötet sondern lose und ohne Verbindung aneinander gefügt. Die schweren wulstigen Falten, welche viele verdeckte Tiefen bilden, erleichterten diese Art der Ausführung. An zahlreichen Stellen ist der Guß mangelhaft gekommen und hat ausgeflickt werden müssen. Sehr reizvoll sind drei kleine Putten am Bischofsstab in ihren echt donatellesken humorvollen Bewegungen. Die Bischofsmütze ist als ein Prachtstück der Goldschmiedekunst gearbeitet: Auf blauem Email-Grunde treten in flacher Silberarbeit die französischen Lilien heraus — und ein silbertauschiertes Bandmuster belebt sonst noch die Fläche. Über die künftige Aufstellung ist noch nicht entschieden. Es mag hier die dringende Zuversicht ausgesprochen werden, daß die Statue nicht im Exil des ein tristes Magazin eher als ein Museum bildenden Refektoriums verbleibt, vielmehr wieder in die Kirche S. Croce zurückkehrt, die ja so viel günstige Plätze dafür bietet.

Eine Aufstellung im Mittelschiff der Kirche unter Anlehnung an einen Pfeiler, so etwa wie die S. Petersstatue in S. Pietro aufgestellt ist, würde in besonders vorteilhafter Weise die Statue zur Geltung bringen.

Mit Freude können wir feststellen, daß unser Wunsch (siehe Heft 3. S. 203) die Kreuzigung Signorellis in der Akademie besser gehängt zu sehen, durch Fürsorge des Ispettore Dott. Bacci Erfüllung gefunden hat. Sie hängt jetzt, gut seitlich beleuchtet, tief unten und der Beschauer kann dies Meisterwerk an Farbe und Zeichnung voll aufnehmen.

Die Predella des Pesellino (Akademie) ist durch Kopien der zwei im Louvre befindlichen Teile ergänzt worden und unter das Madonnenbild Filippo Lippis gehängt, sodaß der einst in S. Croce befindlich gewesene Altar nun wieder als Ganzes zusammenwirkt.

Adolf Gottschewski.

ROM

Berninis berühmte Gruppe Pluto und Proserpina gab jüngst im Parlament Veranlassung zu erregter Debatte. Da diese Skulptur gleichzeitig mit der Buoncompagni-Antiken-Sammlung vom Staat erworben wurde, mußte es allerdings Befremden erregen, daß die Gruppe bis heute noch im Palazzo Piombino bewahrt wird. Wenn auch die Eigentümerin des Palastes, die Königin Margherita, die Besichtigung auf Wunsch gestattet, so fehlen doch den Meisten Mittel und Wege, die Bewilligung zu erlangen. Der Wunsch einiger Deputierter die Gruppe Berninis möchte in die Galleria Borghese oder in eine andere der vielen Sammlungen Roms überführt werden, ist der Erfüllung wert. Und nachdem die Königin-Witwe selbst für die Überführung der Gruppe in eine öffentliche Sammlung eingetreten ist, darf man hoffen, Berninis Meisterwerk im nächsten Winter im Palazzo Borghese wiederzufinden.

Galleria Borghese. Die Restaurationsarbeiten in der Galleria Borghese sind vollendet, und das obere Stockwerk der Villa ist den vielen Fremden, wieder zugänglich gemacht worden. Tizians Meisterwerk hängt wieder an dem alten Platz zwischen anderen Bildern, und man kann es nicht mehr im Erdgeschoß bewundern, wo „die himmlische und irdische Liebe" mit wenigen Perlen der Malerei unter lauter Skulpturen aufgestellt, so unbeschreiblich wirkte. Auch sonst kann man ein Gefühl der Enttäuschung nicht unterdrücken, alles und alles an den alten Plätzen wiederzufinden. So vieles ließe sich in Roms herrlichster Gemäldegalerie besser zur Schau stellen als es heute geschehen ist, und die beste Gelegenheit dazu ist wahrscheinlich auf viele Jahre hinaus versäumt worden.

Palast der Cancelleria. Seit einem Jahr läßt Cardinal Agliardi den wundervollen Saal „de' cento giorni“ einer vollständigen Restauration unterziehen. Der Saal ist berühmt durch Vasaris Freskenzyklus, sein Meisterstück als Dekorationsmaler trotz des absprechenden Urteils Michelangelos, trotz der Beihilfe zahlreicher Schüler und Gehilfen. Das früher weiß getünchte Soffitto, ein Glanzstück aus den Tagen des Raffaello Riario, hat seine Naturfarbe wieder erhalten, die Fresken sind unter Leitung des Professors Seitz von Schmutz und Feuchtigkeit befreit, der völlig verwahrloste Fußboden wird eben erneuert. Eine Publikation über den historisch wie künstlerisch höchst merkwürdigen Freskenzyklus wird von sachverständiger Hand seit langem vorbereitet.

In der *Galleria Corsini* ist nunmehr das neuerworbene Madonnenbildchen des Correggio zur endgültigen Aufstellung gelangt. Wäre das Gemälde weniger übermalt, würde man es der lieblichen Madonna des Correggio im Prado zu Madrid an die Seite stellen können. Jedenfalls aber bleibt eine Reproduktion im Februarheft des Bollettino d'Arte weit hinter der Wirklichkeit zurück. Gleichzeitig ist in derselben Gallerie gleichsam als Ergänzung zu den neu ausgestellten Werken eines G. B. Gaulli, eines Crespi, eines Ippolito Scarsellino, eines Luca Giordano, eines Ribera, eines Salvator Rosa, eine äußerst merkwürdige Ausstellung von Zeichnungen der Seicentisten veranstaltet worden. Federico Hermanin gehört zu den immer zahlreicher werdenden Vorkämpfern für die Kunst des Römischen Barocco und der Bologneseu und Neapolitaner des siebenzehnten Jahrhunderts. Was diese Meister in der Zeichnung geleistet haben, wird wieder in dieser neuen Ausstellung offenbar, die uns ganz ungeahnte Schätze der gerade an Zeichnungen und Stichen überreichen Sammlung erschließt. Namen wie Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa, Cerquozzi, Pietro da Cortona, Grimaldi, Guercino sind glänzend vertreten, und auch die einst so sehr verachtete Kunst Carlo Marattas erscheint in diesen Zeichnungen sicherster Technik und feinster Qualität in einem völlig neuen Licht. Möchten Veranstaltungen wie diese dazu beitragen, die Aufmerksamkeit jüngerer Forscher auf Gebiete der Kunst zu lenken, auf welchen ernster Arbeit reiche Früchte winken! E. St.

Fund eines antiken Sarkophages in Rom. Anfang Mai wurde unfern der porta Maggiore bei Eisenbahnarbeiten ein ganz intakter großer Marmorsarkophag gefunden. Auf der Stirnseite befinden sich zwei Schlachtszenen, in denen die Römer siegreich gegen ein orientalisches Volk (Parther oder Perser?) sind. Auf der einen Nebenseite ist ein Pegasus dargestellt, auf der anderen wird ein gefallener Barbar von einem Römer getötet. Man setzt den Sarkophag in das Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr.

In Rom fand man im April bei Ausgrabungen im Bereiche der Villa Patrizi gleich vor der porta Pia eine Terracottaamphora, die voll von Münzen, der Mehrzahl nach aus Silber, war. Der Schatz datiert aus dem dritten Jahrhundert nach Chr. In derselben Gegend fand man vor ungefähr vier Jahren zwei ausgezeichnete Torsi sitzender Philosophen oder Dichter (einer mit der Signatur eines bisher unbekannten Bildhauers Zeuxis) und eine kopflose Replik der Münchner Eirene.

Der Hermes Lecca Dugini. Die vor einem Jahre in der via Eugenio di Savoia gefundene außergewöhnlich schöne Hermesstatue im Besitze der Familie Lecca Dugini erfährt soeben im jüngsten Hefte der ‚Ausonia‘ durch Lucio Mariani, Professor der klassischen Archäologie in Pisa, eine treffliche Exegese. Sie gehört nach seinen Ausführungen in die Nähe des Hermes von Atalante und ist die treffliche Kopie eines Werkes aus der Spätzeit des Skopas mit entschieden lysippischen Anklängen.

Die antiken Schiffe auf dem Grunde des Nemisees. Unter dem Vorsitze des früheren Generaldirektors Abgeordneten F. Barnabei versammelte sich letzthin eine Kommission, in der die Hebung der wie bekannt im Nemisee liegenden zwei Prachtschiffe oder besser gesagt Prachtflöße beraten wurde. Nach den 1895 gemachten nunmehr im Thermenmuseum aufbewahrten Funden zu schließen, darf man sich auf eine reiche Ausbeute künstlerischer und kultureller Ergebnisse gefaßt machen. Die Schwierigkeit besteht nicht so sehr in der relativ leicht durchzuführenden Entwässerung des Sees als in der Frage der Konservierung der Holzstruktur der Palastflösse und der Rechtsfrage des Besitzes. Der See gehört dem Fürsten Ruspoli. Man müßte sich also zuerst mit diesem ins Einvernehmen setzen. Die technischen Kosten sind auf ungefähr 300—450000 Lire veranschlagt. Das erste Floß liegt zwanzig Meter vom Ufer ab, ist 76 Meter lang und liegt zwölf Meter unter dem Wasserspiegel, das zweite ist vom Ufer viel weiter entfernt, 64 Meter lang und liegt ungefähr zwanzig Meter tief. Die Breite der Flöße beträgt je achtzehn Meter. Man darf den weiteren Beschlüssen der

zuständigen Stellen mit großem Interesse entgegensehen.

Prähistorische Necropole bei Marino. Ein Kilometer von Marino neben dem Kirchhofe San Rocco wurde ganz kürzlich ein intaktes sogenanntes „a pozzo“ Grab gefunden, das zu derselben hocharchaischen Gattung von Gräbern gehört, wie sie schon vor ungefähr neunzig Jahren im benachbarten Castelgandolfo konstatiert wurden. In der Nähe von Marino wurde jüngst auch eine römische Villa gefunden, die nun mit Hilfe der Regierung fachmäßig ausgegraben werden soll.

Die Ausgrabung von Herculaneum. Nach dem Scheitern des großen Waldsteinschen Planes — an sein Akzeptieren von Seite des italienischen Staates konnten nur mit den hiesigen Verhältnissen total unbekannte Optimisten glauben — hat die von der ital. Regierung angekündigte selbständige Aktion nicht einen Schritt nach vorn getan. Letzthin hat eine amerikanische Gesellschaft der Regierung den Vorschlag gemacht, die Ausgrabung mit Hilfe vieler Schachte, welche durch Tunnels zu verbinden wären, durchzuführen. Lifts würden die Besucher hinunter- und hinaufführen, die Tunnels selbst mit elektrischem Lichte beleuchtet und so vor allem die kolossalen Kosten der Expropriation der darüber liegenden Baulichkeiten auf diese Weise vermieden werden. Mit Recht ist das Ministerium auf diesen Vorschlag nicht eingegangen. Was in Amerika geht, geht nicht in Europa. Man kann auf antike Ruinen nicht ein System übertragen, das für Bergwerke paßt. Der ästhetische Eindruck darf nicht zerstört werden.

Kaiserlich deutsches archäologisches Institut. In der Sitzung vom 3. April sprach Professor Giovannoni vom römischen technischen Institute über die Kurvatur des Tempels des Hercules in Cori und über Kurvaturen an Tempeln überhaupt. Die konkave Kurvatur am Frontgesimse des Tempels ist früher nicht beobachtet worden, sie ist aber nach genauen Messungen des Vortragenden ganz evident und ziemlich stark. Giovannoni verbreitete sich über dieses Phänomen und die verschiedenen Theorien der Kurvatur, wie sie von Kugler, le Choisy, dann von den Physiologen Helmholtz, Hering und Wundt, aufgestellt wurden. Der Vortragende glaubte, die Kurvatur sei nur ein Mittel um etwas länger erscheinen zu lassen. Der Tempel in Cori habe seine Entwicklung nach oben und nicht in der Horizontalen und deshalb wirke die Kurvatur für das Auge korrigierend. Hierauf sprach Professor Emanuel Loewy über den im ersten Hefte dieser ‚Monatshefte‘ publizierten Aufsatz von G. Pauli, Raffael und Manet. Pauli war es entgangen, daß Loewy schon vor zwölf Jahren (im Archivio storico dell' arte 1896 p. 241 ss) auf das in zwei antiken Sarkophagreliefs (der Villa Doria Pamphili und Villa Medici) befindliche Vorbild der Raffaelischen Komposition hingewiesen hatte. Die Motive der Raffaelischen Zeichnung, welche dann Marc Antonio Raimondi stach, gehen evident auf diese zwei Sarkophage zurück, deren Quelle wahrscheinlich ein berühmtes Gemälde, das in antiker Zeit viel kopiert und exzerpiert wurde, war. Somit geht Manets déjeuner sur l'herbe in letzter Linie auf ein berühmtes antikes Vorbild zurück.

In der Festsitzung vom 24. April berichtete Dr. Walter Amelung über einen in seinem Besitze befindlichen aus Formiae stammenden jugendlich männlichen reifarchaischen Torso. Die nächsten Analogien zu dieser aus pentelischem Marmor gearbeiteten Skulptur bieten ein auf den Akropolis gefundener kurz vor 480 v. Chr. zu datierender Torso und ein ausgezeichneter Torso originaler Arbeit in englischem Privatbesitze. In seinem Exemplare erblickte der Vortragende eine griechische Kopie ungefähr des ersten Jahrhunderts vor Christi und zwar nach einem Marmororiginale.

Hierauf ergriff der zweite Sekretär des Instituts Prof. Chr. Hülsen das Wort zu einem Vortrage über die im Garten des palazzo Colonna liegenden Ruinen Er ging von dem ungeheueren auf 35 Kubikmeter geschätzten Tympanonblocke aus, der noch heute das Staunen aller Besucher des herrlichen Gartens erweckt. Er erwähnte die verschiedenen Benennungen, welche die Antiquare und Architekten der Renaissance diesen Ruinen gegeben haben. Palladio erblickte in ihnen das Templum Solis Aureliani, eine Hypothese, die in der Neuzeit u. a. auch von Lanciani aufgenommen wurde. Nach Hülsens Meinung müsse man aber die Ruinen als einen Tempel des Serapis erklären, wofür außer dort gemachten Funden ägyptischer Gottheiten und Tieren noch eine nun verschollene Inschrift und vor allem der Plan der Ruinen, der sich ganz an ägyptische Tempel z. B. den des Ammon Re in Karnak anschließt, sprechen. Die zwei Pylonen oder Tore mögen von den Dioskuren vom Monte Cavallo flankiert gewesen sein. Der ägyptische Einfluß erstreckte sich nur auf den Grundriß des Tempels, nicht aber auf die Innendekoration, die in antik klassischem Sinne durchgeführt war. Von ägyptischen Säulen, Kapitellen oder Hieroglyphenschmuck ist nichts konstatiert worden.

Vor etwa einem Jahre bewilligte das italienische Parlament die Errichtung einer „monumentalen Zone" Roms, d. h. vom Forum Romanum und Palatin bis zur Porta S. Sebastiano einerseits und Porta S. Paolo und Circus Maximus andererseits sollte eine große Gartenanlage alle antiken Bauten umschließen, und was etwa von ganz modernen Gebäuden und Fabriken usw. darin läge, expropriiert und niedergerissen werden. Dieser großartige Plan, um dessen günstige parlamentarische Erledigung vor allen Guido Baccelli, der früher mehrmals Unterrichtsminister gewesen ist, sich große Verdienste erworben hat, ist allseitig mit Freude begrüßt worden. Nun geht man ernstlich daran, bis 1911 zum Jubiläum der Proklamation des italienischen Königreiches alles durchzuführen. Die hierzu eingesetzte Kommission hat dieser Tage beschlossen, vorerst eine gewaltige Allee (man spricht von hundert Meter Breite) anzulegen, die von der Kirche S. Nereo ed Achille ausgehend bis zum Palatin, dann weiter beim Colosseum vorbei bis zur Straße in Miranda führen soll. Außerdem sollen drei kleinere Alleen (jede fünfzig Meter breit) angelegt werden, die von den großen Alleen abzweigend, zu den Toren Latina, Metronia und San Sebastiano führen sollen. Abgesehen von der gewaltigen Verschönerung, welche der Plan diesem sehr wichtigen, bis jetzt noch wenig durchforschtem Teile des alten Roms bringen wird, darf man sich auch auf wichtige Funde gefaßt machen.

Ludwig Pollak.

PARIS

Am 11. Mai wurde die Société des amis du Louvre von der Verwaltung eingeladen, eine Reihe Neueinrichtungen und Neuerwerbungen des Museums zu besichtigen. So ist zunächst die Sammlung von Gouachen, Aquarellen, Miniaturen, von Kästchen und Tabaksdosen der Brüder van Blarenberghe zur Aufstellung gekommen, die von einem Nachkommen der beiden Miniaturisten, von Frau Thiébaut-Brunet, dem Museum vermacht worden war. Ferner hat das Louvre die in seinem Besitz befindlichen Handzeichnungen Rembrandts dem Publikum zugänglich gemacht. Provisorisch aufgestellt wurden in dem Porträtsaal der Künstler die auf den Versteigerungen Robaut und Chéramy gemachten Erwerbungen sowie ein männliches Porträt des XVI. Jahrhunderts, das von der Gesellschaft dem Museum geschenkt worden war. Dies letztere Werk hat ein besonderes Interesse, da es das erste bekannte Werk François Clouets ist, das eine Signatur trägt. Der glückliche Entdecker desselben, Herr Etienne Moreau-Nélaton, wird in den Spalten unserer Zeitschrift demnächst über diesen wertvollen Fund berichten. An weiteren Werken, die jetzt im Louvre neu aufgehängt sind, wären zu nennen: eine Landschaft mit Hunden von Diaz; der Stadtturm von Douai, der auf der vente Robaut erworben wurde, „badende Frauen", „ruhende Pferde" und „lesende Magdalena" von Corot; von Millet ein Bildchen: „lesende Frau"; einige von A. Marmontel vermachte Porträts: Chopin von Delacroix, Stephen Heller von dem Südfranzosen Ricard, Gluck von Greuze und Marmontel von Roslin.

Auch in die moderne Sammlung des Luxembourg sind eine Reihe neuer Werke eingereiht worden. Besonders erfreulich ist, daß Frédéric Bazille nun endlich mit einem Werk, einer Landschaft aus der Umgegend von Montpellier, vertreten ist. Er gehört mit Manet, Monet und Pissarro in eine Reihe. Sein Tod auf dem Schlachtfelde im Jahre 1870 bedeutete einen großen Verlust für den Impressionismus. Von Claude Monet ein Werk aus der Serie der Ansichten der Kathedrale von Rouen, die um 1895 entstanden sind. Die Sammlung von Werken Rodins wurde durch eine umfassende Gruppe von Skulpturen verstärkt: l'homme au nez cassé und die Büsten von Gustave Geffroy, Rochefort, Victor Hugo, Dalou, E. Guillaume, G. Wyndham, Berthelot, sowie ein Haupt Johannes des Täufers.

Die Zahl der Pariser Museen hat sich inzwischen um eins vermehrt, das Musée d'Ennery. d'Ennery hatte sich mit seinen Sensations-, Rühr- und Spektakelstücken Unsummen verdient und hat diesen Überfluß zum Zusammenbringen einer Japansammlung verwandt, die nunmehr mit dem entzückenden, kleinen Hotel der Avenue du Bois, in dem sie aufgestellt ist, in den Besitz der Stadt Paris übergegangen und am 27. Mai eröffnet worden ist. Die Ordnung der Sammlung hat sehr lange Zeit in Anspruch genommen, da sie zahlreiche zweifelhafte und uninteressante Stücke enthielt, die eliminiert werden mußten. An demselben Orte fand eine Sammlung von ungefähr 2000 Kogos Aufnahme, die von dem Ministerpräsidenten Clemenceau geschenkt worden sind.

Bei der Trennung von Kirche und Staat ist die Kunst schlecht weggekommen. Die in den französischen Kirchen aufgespeicherten Kunstschätze machen eine schlimme Krisis durch. Zunächst versuchen viele Geistliche unter der Hand wertvolle Stücke des Kircheninventars zu veräußern, da sie befürchten, daß der Staat über kurz oder lang Hand darauf legen wird.

Die Inventaraufnahmen, die die Regierung im vorigen Jahre unternahm, schienen besonders bei dem niederen Klerus der erste Schritt zur Besitzergreifung. Andrerseits bot der Erlös für die verkauften Werke eine willkommene Verstärkung der vielfach recht unsicheren Finanzlage. Nachdem so die natürlichen Hüter der Kirchenschätze selber ihres Amtes nicht mehr wie früher walten, ist eine Periode der Unruhe und Unsicherheit eingetreten, die allerhand lichtscheue Elemente sich zunutze gemacht haben. Die organisierten Kirchenplünderungen der Räuberbande Thomas u. Cie. von Limoges sind noch in frischer Erinnerung. Am 25. Mai hat schon wieder in Limoges ein Einbruch in die Kathedrale stattgefunden, bei dem Gold- und Emailarbeiten im Wert von ein- bis zweihunderttausend Franken den Dieben zum Opfer gefallen sind. Es handelt sich hauptsächlich um eine Anzahl kostbarer Emailplatten aus dem XV. und XVII. Jahrhundert: fünf Platten mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte auf blauem und schwarzem Grund, vier ovale Platten mit Darstellungen der Apostel, zwei sogenannte „Friedensküsse" aus dem XV. Jahrhundert mit Szenen der Leidensgeschichte, vier Ciborien und fünf Kelche, silbervergoldet, mit Edelsteinen besetzt, und noch einige Kleinigkeiten. Von den Tätern fehlt jede Spur. Einige Tage vorher wurde in die Kathedrale von Chartres eingebrochen, wo die Banditen nur geringe Beute vorfanden, doch haben sie, um in das Innere der Kathedrale zu dringen, ein Glasfenster aus dem XIII. Jahrhundert zertrümmert. Von den Tätern keine Spur. Ein kleiner Einbruch in das Museum von Troyes, bei dem ein mit Brillanten besetztes Ordenskreuz gestohlen wurde, ist daneben kaum erwähnenswert.

Diese eifrige Tätigkeit der „Kunstsammler" scheint eine Antwort auf das am 11. April erlassene und im Journal Officiel veröffentlichte Dekret der Regierung zu sein, das eine Reihe Vorschriften zur Erhaltung und Sicherung der Kunstschätze gibt, in besonderer Berücksichtigung des Trennungsgesetzes. Wir können uns eine Mitteilung der Einzelheiten um so mehr ersparen, als sie, wie man sieht, bisher ohne große praktische Wirkung gewesen sind.

In der vorigen Korrespondenz wurde von der erfreulichen Tätigkeit der Regierung im Interesse der Altertümer in Avignon gesprochen. Herr Nodet, dem die Überwachung des Papstschlosses anvertraut ist, hat auf Grund umfassender Forschungen in den Archiven der Militärverwaltung in der zwei Meter dicken Mauer der Kapelle Clemens VI., über der sogenannten salle du Consistoire, Sondierungen anstellen lassen und ein sehr reich mit trefflichen Skulpturen geschmücktes gotisches Portal aufgedeckt, das ungefähr acht Meter breit, zwölf Meter hoch ist und den Eingang in die Kapelle bildete. Auch sonst sind interessante Entdeckungen zu verzeichnen:

In der alten Römerstadt Fréjus, die im Jahre 49 v. Chr. durch Cäsar als Forum Julii gegründet worden war, ist an einem Orte, wo schon im Jahre 1887 wichtige Funde gemacht worden waren, ein prächtiges gallo-römisches Mosaik entdeckt worden. Dasselbe zeigt im Mittelfelde zwei kämpfende Hähne. Oberhalb dieser Gruppe befindet sich eine Palme, die ebenso wie gewisse Teile im Gefieder des Hahnes aus sonst sehr selten vorkommenden grünen Steinen gebildet ist. Unterhalb der Hähne ist eine Urne angebracht. In den vier Eckfeldern sind ein Löwe, eine Hündin, ein Panther und ein Stier dargestellt. Alles ist vortrefflich ausgeführt, die dekorative Umrahmung ist aus weißen, braunen und schwarzen Steinen zusammengesetzt.

Seit einigen Jahren zieht sich die Pariser Saison immer weiter in den Sommer hinein, so sind denn auch die Monate Mai und Juni mit Ausstellungen aller Art voll besetzt. Zunächst die beiden großen Salons. Die Artistes français haben in diesem Jahre, dem Beispiele des Salon d'automne folgend, zwei retrospektive Ausstellungen gebracht: Barrias und Cabanel. Während dieser Salon in der Mittelmäßigkeit ertrinkt, ist auf dem der Société Nationale viel gutes zu sehen, obwohl auch hier die Mittelmäßigkeit einen arg breiten Raum einnimmt. Die Société Nationale ist der Ausdruck einer Kunstrichtung, die mit viel Geschmack und großem technischen Können, in dekorativen Kompositionen oder in scharf beobachteten Impressionen zu Wirkungen gelangt, die eben doch nicht die tiefsten sind, da dieser so sichern und fertigen Kunst diese Kraft fehlt, die sich nur im Kampf um die höchsten Probleme zu entwickeln vermag. Auf Einzelheiten einzugehen ist unmöglich. Es seien nur kurz erwähnt L'hermittes Schnitterfamilie im Korn, Cottets deuil marin, eine von Courbet ausgehende sonore und schlichte Komposition, eine Serie von Wanddekorationen Maurice Denis', die allzusehr die Motive früherer Arbeiten wieder aufnimmt und im Salon wenigstens etwas kreidig wirkt, die Porträts von Madame Boznanska mit ihrer diskreten Melancholie und Zuloagas kühne dekorative Bilder, spanisch in Technik, Aufbau und Motiven.

Wie früher, so hat auch heuer die Société Nationale in dem Schlößchen Bagatelle eine Aus-

stellung von Porträts veranstaltet, die diesmal die Periode von 1830 bis heute umfaßt. Die Ausstellung ist nicht so gelungen wie die früheren: sie ermangelt der Einheit. Historisch war es nicht richtig, einen so breiten Zeitraum umspannen zu wollen, so fehlen wichtige Persönlichkeiten und andere hätten wir unschwer entbehrt. Künstlerisch fehlt erst recht die Einheit. Besonders die moderne Gruppe ist arg zusammengewürfelt und enthält zahlreiche uninteressante und unsympathische Stücke. Es wäre wünschenswert, daß künftige Retrospektiven auf eine engere Zeit beschränkt und sorgfältiger gewählt werden. Die diesjährige Ausstellung interessiert zunächst durch die Werke Ingres und seiner Schule, über die wir an anderer Stelle sprechen werden. Die elegante Porträtmalerei der fünfziger und sechziger Jahre zeigt sich in ihrem Virtuosentum mit all seinen Schwächen und Niedlichkeiten in den Werken Winterhalters, Dubufes, Jalaberts u. a. m. Eine Offenbarung ist das entzückende Damenporträt von L. G. Isabey aus dem Besitze des Herrn de Massary. Das ist mit einer herzerfreuenden Frische der Auffassung, leicht, graziös und harmonisch heruntergemalt. Von großem Interesse ist die schöne Serie der Porträtbüsten von Carpeaux. Unter den modernen Werken ragt ein vorzüglicher, diskreter und psychologisch feinfühliger Verlaine von Aman Jean hervor, ein ausgezeichnetes Porträt, auch ein frühes Porträt von Blanche gefällt. Roll dagegen wirkt banal, Boldini unausstehlich.

An Ausstellungen moderner Kunst fehlt es nicht. Großen Zulauf hat wiederum der von dem Witzblatt „Le Rire" veranstaltete Salon des Humouristes gehabt. Inwieweit die künstlerische Qualität der ausgestellten Werke zu diesem Erfolge mitgeholfen hat, wird schwer zu entscheiden sein. Immerhin haben die Organisatoren das Verdienst gehabt, eine interessante retrospektive Sektion der englischen Karikatur und eine Ausstellung von Werken Gustave Dorés zusammengebracht zu haben. Unter den Modernen waren alle bekannten französischen Karikaturisten und neben ihnen allzuviele Unbekannte reichlich vertreten. Bei Durand-Ruel sind Landschaften von Monet und Renoir ausgestellt. Von ganz besonderem Reiz waren die letzteren. Renoirs Landschaften gelten vielfach für eine Liebhaberei des Porträtisten, aber gerade in ihnen finden wir, in dieser seltsamen irisierenden Technik all die weibliche sensitive liebevolle Feinheit des großen Bildnismalers wieder. Druet hat Werke von Herrmann Paul und dem talentvollen belgischen Koloristen Georges Lemmen ausgestellt. Bei den Bernheims sind kraftvolle norwegische Landschaften von Edward Diriks zu sehen. Hebrard vereinigte bei sich eine Kollektion Bronzen von Troubetzkoï.

Für den Kunsthistoriker von großem Interesse war die von der Société St. Jean veranstaltete Ausstellung von Schülern Ingres. Es ist sehr bemerkenswert, daß gleich zwei Ausstellungen zur selben Zeit auf diese Künstlergruppe hinweisen, die in den vierziger und fünfziger Jahren zahlreiche Kirchen in Paris und in der Provinz, besonders in Lyon, ausmalte. Der Maler Maurice Denis hat in einer Serie von Aufsätzen im „Occident" darauf hingewiesen, inwieweit diese heute fast vergessene Schule Vorläufer Puvis de Chavannes und mancher moderner dekorativer Bestrebungen war. Wir werden demnächst in einer kurzen Skizze auf diese historisch so bemerkenswerte Bewegung zurückkommen, die in Mottez, Flandrin, Janmot Henry Lehmann und Amaury Duval ihre wichtigsten Vertreter hatte.

Eine große Überraschung bildete die vom Musée des Arts Décoratifs organisierte Ausstellung der Kunst des Theaters. Die äußerst rührige Direktion dieses Museums, dessen Konservator Herr Louis Metmann ist, hat in früheren Jahren eine Reihe sehr bemerkenswerter Spezialausstellungen veranstaltet. Die jetzige bringt in ungefähr 2000 Nummern alles zusammen, was in Pariser Privatsammlungen über Kunst und Theater aufzutreiben war: die kostbare Sammlung Sambon, die alles zu vereinigen sucht, was auf das antike Theater Bezug hat: antike Skulpturen, Vasenmalereien, Terrakotten, Bronzestatuetten mit einschlägigen Darstellungen, Theatermasken, Theater- und Zirkusmarken usw. Dann folgt eine mehrere hundert Nummern umfassende Sammlung von Ölbildern, Zeichnungen und Gouachen, die auf das Theater Bezug haben, meist Schauspielerporträts, unter denen die ersten Meister des XVIII. und XIX. Jahrhunderts vertreten sind. Hervorzuheben ist der wundervolle Berlioz von Courbet, ein wertvolles Gegenstück zu dem Meisterwerk Daumiers. Unter den Skulpturen entzücken besonders die Bronzestatuetten von Schauspielerinnen und Tänzerinnen aus der Zeit von 1830—1860. Eine reiche Sammlung von Theaterdekorationsmodellen, von Marionetten, Puppen und meist die Gestalten der Commedia dell' arte darstellenden Porzellanfiguren und Hunderte von Kupferstichen runden diese Ausstellung zu der vollständigsten Vorführung ab, die wohl je über die Geschichte des Theaters geboten wurde.

Bei Georges Petit wurde unter dem Vorsitze

der Marquise de Ganay eine künstlerisch sehr wichtige Sammlung von hundert Pastellen des XVIII. Jahrhunderts aus Pariser Privatbesitz den Kunstfreunden zugänglich gemacht, über die Herr Jean Guiffrey in den Spalten unserer Zeitschrift eine umfassende Studie veröffentlichen wird. Besonders überraschend wirkten die Pastelle von Perroneau, die diesen bisher wenig gekannten Meister in ein neues Licht stellen und fast über den gepriesenen La Tour erheben. Wie wir erfahren, bereitet Herr Ratouis de Limay eine große Veröffentlichung über Perroneau vor, die endlich diesem bisher so vernachlässigten Künstler die verdiente historische und künstlerische Würdigung angedeihen lassen wird.

Die Bibliothèque Nationale endlich hat in ihren Ausstellungsräumen eine wenn auch nicht so originelle und so neue wissenschaftliche Resultate zutage fördernde, so doch nicht minder dankenswerte Ausstellung zusammengebracht: alle im Besitze der Bibliothek befindlichen oder von Amateuren erreichbaren Handzeichnungen Rembrandts, verbunden mit einer möglichst umfassenden Vorführung seines graphischen Werkes. Diese Ausstellung bringt natürlich kaum Neues, sie wird aber Laien und Amateuren zahlreiche Anregungen geben, auch ist ihr gründlich gearbeiteter Katalog wertvoll als Codifizierung dessen, was von den Arbeiten des großen Holländers in den Kartons der Pariser Amateure verborgen ist.

Zum Schlusse ein Hinweis auf die Société de l'Histoire de l'Art Français, die die bedeutendsten französischen Kunsthistoriker umfaßt und deren Veröffentlichungen die wertvollsten Beiträge zur Geschichte der französischen Kunst geben. Wir werden über die Sitzungen dieser Gesellschaft in Zukunft regelmäßig berichten. In der Sitzung am 15. Juni werden u. a. folgende Vorträge gehalten werden: C. Dreyfus, Die Skulpturen aus dem XVIII. Jahrhundert am Invalidendom, F. Benoit, Eine Darstellung der Kreuzigung aus der Schule Bourdichons im Museum zu Lille.

Rudolf Meyer-Riefstahl.

LONDON

Die Kunstabteilung der großen Franko-Britischen Ausstellung war bei Abfassung dieser Zeilen noch nicht eröffnet, jedoch erfuhr man schon wenigstens einige der Hauptstücke, die sie enthält. Es sind zum Teil Werke, die seinerzeit in Berlin zu sehen gewesen sind: u. a. Gainsboroughs berühmter „Blue Boy". Ferner enthält die Abteilung Reynolds „Lady Crosbie"; verschiedene Porträts von der Hand Hogarths, Romneys und Hoppners; Constables „Dedham Vale"; Raeburns „Lady Stuart"; Wilkies „Penny Wedding" (Eigentum des Königs); einen alten Crome; Werke von Bonington, David Cox, Holland, Roberts, Pyne usw. Auch die Präraffaeliten sind zahlreich vertreten. Von Millais sind „Autumn Leaves", „The Black Brunswicker" und „The Huguenot" ausgestellt. Von Burne Jones das kürzlich der Tate Gallery vermachte „Golden Stairs"; Madox Browns „Work"; verschiedene Rossettis; ein Bild von der Hand William Morris', Watts, „Lord Tennyson" u. a. m. Die französische Abteilung beschränkt sich auf die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und die Gegenwart. Es finden sich Werke von Corot, Daubigny, Jules Dupré, Delacroix, Millet, Meissonier, Bastien Lepage, Rosa Bonheur, Jules Breton u. a. m. — Daß eine Ausstellung, die sich mit ihrer Kunstabteilung offenbar Mühe gemacht und diese einem ausgezeichneten Kenner unterstellt hat, daß sie in unserer Zeit ein Plakat von geradezu kindischer Abgeschmacktheit als förmliche Blamage an allen Ecken der Stadt anbringen kann, ist unbegreiflich. Dazu noch hierzulande, wo vor schon langen Jahren Männer wie Herkomer und Crane sich gerade um die Plakatkunst eifrig bemüht haben! Solche Barbareien sollten doch eigentlich unmöglich geworden sein. Die Kunst ist aber eben noch nicht ins Leben eingedrungen, sie bleibt auf ihre „Abteilung" beschränkt, als gesonderte Einzelerscheinung. — Der Kurator der Kunstabteilung der Schottischen Nationalausstellung in Edinburg hat mir deren Katalog zugesandt, in dem sich eine kurze interessante Einführung in die schottische Kunst findet. Im Herbst soll von dem Verfasser dieser Einleitung, Mr. James L. Caw, dem Direktor der Schottischen National-Galerie, ein größeres Werk über die alte und neue schottische Malerei bei T. C. & E. C. Jack erscheinen, das die gegenwärtige Ausstellung zum Ausgangspunkt nehmen wird. In der Ausstellung nun hat man dem florentiner Beispiel folgend die bedeutendsten Werke in einem Saale vereinigt, sonst ist erfreulicherweise in der Hauptsache die chronologische Ordnung innegehalten worden. In diesem Ehrensaale hängen u. a. Jamesones, des „schottischen Vandycks" und Rubensschülers, Erskineporträt, eines seiner besten Stücke; sodann Raeburns „Sohn des Künstlers auf einem grauen Pony" (Eigentum Lord Roseberys); Porträts von Allan Ramsay, dem alten Hofmaler, und Sir David Wilkie, den man meist nur als Genremaler kennt; historische Bilder von Thomas Duncan usw.;

von neueren Meistern Bilder von Orchardson, Guthrie, Lavery, D. Y. Cameron usw. In den nach der Zeit des Entstehens geordneten Sälen finden sich u. a. zwei Porträts William Aikmans (XVII. und XVIII. Jahrh.); Werke Allan Ramsays und dessen Schüler David Martin, der wiederum Raeburn einigen Unterricht zuteil werden ließ; John Scougals und Alexander Runcimans, alles Künstler des XVIII. Jahrhunderts; sodann eine Reihe ausgezeichneter Raeburns, darunter ein bisher noch nie ausgestelltes weibliches Porträt „Miss Emily de Vismes“; Wilkies, Sir John Watson Gordons, James Drummonds usw. Robert Scott Lauder, der Vater und Lehrer der modernen schottischen Künstler, ist durch „The Trial of Effice Deans“ vertreten; Wm. Dyce, „der schottische Prärafaelit“, durch „Titian making his first essay in colour“. Von älteren Landschaftern finden sich Beispiele von John Thompson, P. Nasmyth u. a. m. — Mit Recht darf das Vorwort des Katalogs wohl behaupten, daß diese Ausstellung „die umfassendste und feinste sei, die je von schottischer Kunst stattgefunden habe. Wenn man bedenkt, welche Anregungen vor mehreren Jahren die modernen Schotten in Deutschland den Landschaftern gegeben und welches Interesse sie damals gefunden haben und zum Teil noch finden, so darf man wohl annehmen, daß die Ausstellung, die die historische Entwicklung dieser nordischen Kunst vorführt, auch in Deutschland hohem Interesse begegnen wird. — Noch ein drittes britisches Kunstzentrum hat eine retrospektive Ausstellung eröffnet: Liverpool. Die englische Kultur freilich, die namentlich früher sich ganz in London konzentrierte, ließ große und bedeutsame Nebenzentren nicht recht aufkommen, abgesehen nur von Schottland, das ja besonders in früherer Zeit immer eine gewisse nationale und kulturelle und damit künstlerische Eigenart bewahrt hat. Jedoch Liverpool besaß seine eigene „Academy“, und dieser gebührt das Verdienst, als einzige offizielle Körperschaft schon frühzeitig die Präraffaeliten-Bewegung nach Kräften unterstützt zu haben, zu einer Zeit, als sie noch als Sauerteig in den sonst völlig charakterlos gewordenen Teig der englischen Kunst Gährung und Bewegung brachte. Und die Liverpool Society of Artists, die Vorläuferin dieser Academy, hatte seinerzeit, 1774, die erste Kunstausstellung in der englischen Provinz überhaupt zustande gebracht. So kann die jetzige Ausstellung der Liverpooler Schule keine Künstler ersten Ranges aufweisen, hat aber ihr entschiedenes Interesse darin, daß sie es ermöglicht, eine wenigstens teilweise bodenständige Provinzkunst durch 200 Jahre hindurch zu verfolgen. Namen wie George Stubbs, William Huggins, A. W. Hunt und namentlich W. L. Windus, ein Blutsverwandter der Präraffaeliten, den Ruskin aufs Schild erhob, haben in der englischen Malerei einen gewissen Klang. — Kunst ist jetzt der fashionable Gesprächsstoff in London, denn die Royal Academy mit ihren 1200 Bildern steht offen, und jeder muß sie gesehen haben. Es hätte hier keinen Sinn, auf diesen Bildermarkt, der meist Gesellschaftszwecken dient, näher einzugehen. Nur eines soll man wohl sagen. Es findet sich unter diesen zahlreichen unterschiedlichen Bildern eines, das „auf Befehl des Königs“ ausgestellt ist und die Verleihung des Hosenbandordens an den König von Norwegen durch den König in Windsor darstellt. Vielleicht hätte man ohne diesen höchsten Befehl das Bild abgelehnt, vielleicht, aber wenn derartige Machwerke, die mit Kunst überhaupt nichts zu tun haben, von der Gesellschaft und ihren Spitzen bevorzugt werden, dann begreift man, welchen unsäglich schweren Kampf die heutige Kunst hier durchzumachen hat. Ein Hofzeremoniell ist ja freilich nicht leicht zu einem Kunstwerk zu erheben, deswegen braucht man aber nicht einen Mann zu engagieren, dem die einfachsten Prinzpien seiner Kunst ermangeln. Menzel hat ja doch gezeigt, wie man auch aus solchen Aufgaben wenn nicht Gold, so doch Silber schlagen kann. Aber in jeder Academyausstellung sieht man, daß gesellschaftliche Gesichtspunkte den Pinsel dirigieren und schon von vornherein aussuchen und dadurch Reynolds stolze Schöpfung eigentlich zur Magd erniedrigen. Seltsames Los! Damals wurden die Künstler noch zum guten Teil über die Schulter angesehen, ihre Bilder aber waren stolz, selbstherrlich, besaßen etwas von der Würde wirklichen Adels. Heute sind die Herren Maler, die ein R. A. hinter ihren Namen setzen können, gesuchte Gesellschafter, selber stolze, vornehme Herren, ihre Bilder aber schmeicheln und dienen. Reynolds würde seine Academy nicht wieder erkennen. Wahrlich, nicht bloß aus Einseitigkeit und Verschlossenheit einer neuen, nach Problemen und Leben ringenden Kunst gegenüber, repräsentiert diese sogen. Royal Academy die englische Kunst nicht mehr. — Und die zweite große Sommerausstellung in der New Gallery, die einst neu, jetzt aber greisenhaft alt ist, die war einst der Zufluchtsort solcher, die in der Academy nicht zu Worte kommen konnten. Jetzt ist sie das vielleicht auch noch zum Teil, aber aus anderen Gründen. Aus der ganzen Ausstellung braucht man nur einen Frank Brangwyn und eine schöne, schlichte Tierlandschaft des leider aber begreiflicherweise selten hier ausstellenden

C. W. Bartlett zu erwähnen — bezeichnenderweise fast das einzige Tierstück in all der furchtbaren, ufer- und grundlosen Unnatur — und etwa noch das stark manierierte Gewebe der ehemals Morrisschen Weberei nach Burne Jones, letzter Zeichnung „Vorüberfahrt der Venus“ dann ist alles gesagt. — Interessanteres findet man in der Sommerausstellung des Burlington Art Clubs, der seinen Mitgliedern immer etwas Exquisites und Apartes vorzusetzen hat. Diesmal sind es englische, französische, vlämische und italienische illuminierte Handschriften des XII., XIII., XIV., XV., und XVI. Jahrhunderts, darunter Stücke von außerordentlicher Schönheit und jener Sicherheit des Stilempfindens, die nur aus dem unbewußten Umfriedigtsein von einer bestimmten, aber noch nicht leer und inhaltslos gewordenen Konvention resultieren kann. Das hervorragendste Stück ist wohl Mr. Yates Thompsons „Lancelot Du Lac“ aus Nordostfrankreich, ca 1300. Englische Stücke von hohem Werte sind: Mr. Dyson Perrins „Apocalypse“, eine englische Handschrift des XIII. Jahrhunders; „Bury St. Edmunds Neues Testament“, frühes XII. Jahrhundert (Eigentümer Pembroke College, Cambridge); ein Nonnenpsalter, XIII. Jahrhnndert (Trinity College, Cambridge) eine Apokalypse, XIII. Jahrhundert (Erzbischof von Canterbury); Windmill Psalter, spätes XIII. Jahrhundert, einst im Besitze William Morris' und die Vulgata, spätes XII. Jahrhundert (Winchester Cathedrale). Pierpont Morgan hat u. a. einen französischen Psalter hergeliehen. Unter den Stücken der Brügger Schule befindet sich das Brevarium der Königin Eleanor von Portugal. Die italienischen Werke stammen meist aus späterer Zeit. Hier tritt die Tiefendimension auf, die den dekorativen Charakter der Zeichnungen als Buchschmuck zerstört und die „Illuminierungen“ zu eigentlichen „Illustrationen“ macht. Der Buchdruck brachte, wie Mr. L. March Philipps in einer interessanten Besprechung der Ausstellung sehr richtig bemerkt, das hauptsächlich mit sich, denn er ließ neue Handschriften nur noch als Luxus neben sich bestehen. Die eigentliche Funktion dieser Kleinkunst war zu Ende. Die erreichte und aufgespeicherte Technik begann daher zu spielen und nach anderen Betätigungen sich zu sehnen, die mit dem eigentlichen Zweck der Illuminierung einer Handschrift nicht im Einklang standen. So kam es, daß im Zeitalter der großen Kunst schlechte, d. h. funktionslose Kunst produziert wurde. „Jedesmal“, schließt Mr. Philipps, „wenn eine Kunst ihren Zweck erfüllt hat und darüber hinauswuchert, wenn sie aufhört, mit einem bestimmten Zweck verbunden zu sein, besteht für sie die Gefahr der Dekadenz“. — Eine Reihe alter Bilder kann man jetzt in der Sackville Gallery (Sackville Street 28, Picadilly) sehen, darunter einige recht interessante spanische Stücke des XV. Jahrhunderts, die teilweise vlämische, teilweise italienische Einflüsse aufweisen und doch schon eine nationale Eigenart verraten; sodann ein vlämisches Stück, Christus auf dem Ölberg, das von demselben Meister zu stammen scheint, dessen Werk unter 551a in der Berliner Nationalgalerie als vielleicht ein früher Mabuse (?) bezeichnet ist. Französisch ist wohl eine Tafel mit den Heiligen St. Margeret und St. Catherine auf sternbesätem blauen Grunde. Ein großes, gruppenreiches Bild „Christus, die Wechsler aus dem Tempel treibend“ ist dem Hieronymus Bosch zugeschrieben und geht auch sicherlich auf diesen im Entwurf wenigstens zurück. Das kleinere Original befindet sich in einer Londoner Privatgalerie. — Von den zahlreichen Gaben, mit denen uns all die vielen Kunstsalons jetzt überschütten, seien hier angeführt: die 44. Sommerausstellung moderner Niederländer in der ehemaligen Macleanschen Galerie, 7 Haymarket, die jetzt ein Mr. Eugène Cremetti übernommen hat (einige frühe Stücke und anderes von Maris, Israels Ter Meulen, Mauve, Bosboom usw., welche Meister ja hier schon lange en vogue sind). Ebenfalls moderne Niederländer und dazu Werke der Barbizonschule sind in der French Gallery zu sehen, darunter ein klassisches Bild Millets vor seiner Barbizonzeit, ein „Ödipus“; und in der Gallery der Messrs. Obach, 168 New Bond Street. Bei Gutekunst, King Street, sind einige Blätter des Adolphe Appian angestellt, eines Schülers Corots und Daubignys. In der Leicester Gallery waren Aquarelle den verstorbenen Buxton Knight zu sehen gewesen, dessen kräftiger, eigenwilliger Stil ihn über die sanften, mechanischen Landschafter weit hinweghebt. Jetzt wird in dieser Galerie eine Aquarellausstellung alter und neuer Meister angekündigt, darunter Werke von Gainsborough, Turner, Cotman, Cox, de Wint, F. Walker usw. — Die Sensation des Tages bietet „der größte lebende Maler der Welt“, unter welchem Titel sich Señor Sorolla in der Grafton Gallery hat einführen lassen. Dazu stehen ihm der König von Spanien und seine englische Gemahlin als Paten zur Seite. Da kann es ja gar nicht fehlen. In Wahrheit erweist diese ermüdend umfangreiche Ausstellung Sorolla als ein Phänomen im Erschauen, Erfassen und Wiedergeben momentaner Eindrücke. Er ist ganz Auge, aber nur äußeres, und nur das Sinnenorgan gibt seiner schnellen und geschickten Hand Impulse. In der Beziehung er-

scheint Sargent ein gemütlicher Spießer diesem Schnellmaler gegenüber. Man bedauert, daß nichts ausreift, alles nur im ersten Anhieb stecken bleibt, freilich der beschränkten Art des Künstlers wegen eben darin stecken bleiben muß. — Mr. Charles Booth hat das vielgesehene, vielgewanderte, vielbewunderte und vielverurteilte „Licht der Welt" von Holman Hunt, diese englische Puritanerdarstellung Christi, dem St. Paulsdome als Geschenk überwiesen, und es wird nahe bei Watts anders geartetem „Zeit, Tod und Gericht" aufgehängt werden. — Die Britische Archäologische Schule in Rom arbeitet schon lange an einem ausführlichen wissenschaftlichen Katalog des Kapitolinischen Museums unter der Redaktion des Mr. H. Stuart Jones, früheren Direktors der Schule. Dr. Ashley, der jetzige Direktor, kündet nun dessen Erscheinen für den Beginn des nächsten Jahres an. — Im vergangenen Monat war hier die Rede von dem ewigen Rühren der Werbetrommel zur Erhaltung der alten Bauwerke. Diesmal fordert man mehrere tausend Pfund, um die Ruinen der Glastonbury Abtei der Nation endgiltig zu erhalten. Diese Abtei hat freilich ein besonderes Anrecht auf die Freigebigkeit und Verehrung aller Briten, sächsischer oder keltischer Abstammung, denn sie steht im Dichterlande Avalon, in dem einst König Arthus und die Seinen geweilt, und wo der heilige Graal aufbewahrt wurde. Wahrscheinlich ist sie die früheste christliche Ansiedlung in England. Im vorigem Jahre nun kam die Ruine auf die öffentliche Auktion! Sie brachte 30000 £, für welche Summe ein Mr. Jardine sie erstand, um sie dann dem Bischof von Bath auszuliefern, der sie der englischen Staatskirche für die Nation übergab. Nun heißt es noch einiges von jener Summe abzuzahlen. Also wird wieder eine öffentliche Versammlung ausgeschrieben und der Hut herumgereicht! Und dabei stellt sich Minister Harcourt hin und hält jene zum Teil das letzte Mal schon angeführte Rede, um darzutun, was die Regierung alles für die Kunst und die Erhaltung alter Kunstwerke tue! Um letzteres zu beweisen, erzählte er seinen Zuhörern, daß er die Rubensdecke in der Banketthalle in Whitehall sofort habe instand setzen lassen, als er von ihrem ruinösen Zustande gehört hätte. Das ist persönlich sehr anerkennenswert, gewiß, aber was die Regierung in England für die Kunst tut, ist doch herzlich wenig. Hierzulande soll eben alles aus privater Initiative hervorgehen. Dadurch gerät man aber auf dem Gebiete der Künste oft ins Hintertreffen. F.

DIE GEISTERKARAWANE IN FLORENZ

Bisher tauchte sie bekanntlich nur in Rom und Athen auf; in diesem Jahre hatte sich das preußische Ministerium zum erstenmal entschlossen, 25 Gymnasialdirektoren u. Professoren nach Toscana auszusenden, weil die Renaissancekultur diesmal das eigentliche Thema sein sollte. Freilich gingen die Fragen der erstaunten Reisenden oft ins frühe Mittelalter zurück, und ich entschloß mich auf der Rückreise zu einem Abstecher nach Ravenna, weil hier der Zusammenhang der christlichen Kultur mit der antiken Welt, sieht man von Rom ab, am besten erlebt werden kann. Das Zentrum blieb aber Florenz, zumal hier das kunsthistorische Institut uns die weitgehendste Gastlichkeit gewährte; um die Florentiner Eigenart schärfer zu erfassen, wurde der Ausflug nach Siena, S. Gimignano und Pisa in die Florentiner Wochen eingeschoben, nicht an das Ende der Zeit gelegt. Auf der Rückfahrt wurde Pistoia, Bologna, Ravenna, Ferrara und Padua besucht. Vicenza und Verona waren auch vorgesehen, wurden aber dann zu gunsten Ravennas aufgegeben.

Es war keine Bärenführerei, wie vielleicht manche teueren Kollegen vermuten, sondern ein allmähliches Sicheinarbeiten, freilich unter Anspannung aller Kräfte. Es ließ sich nicht vermeiden, daß die Tagesrationen zu groß wurden; aber die Ernte sollte ja auch erst daheim eingebracht werden, unten luden wir nur die Wagen auf. Vor allem handelte es sich ja nicht um Kunsthistoriker oder gar Blasierte, sondern um Historiker und Philologen, die in harter Arbeit stehen und freudig die Gelegenheit ergriffen, einmal das Lehren mit dem Lernen zu vertauschen. Es war eine Herzensfreude, zu sehen, wie froh sie zugriffen, wie wohl es ihnen tat, neue Maßstäbe zu gewinnen und eine Erfrischung des ganzen Wesens zu erleben. Es sollten durchaus nicht Lehrer für den kunsthistorischen Unterricht herangebildet werden. Gewiß wird dies Gebiet sich auch auf den Gymnasien mehr und mehr durchsetzen, um nicht als Sondergebiet, sondern von den zwei hierfür Berufenen, vom Historiker und vom Zeichenlehrer, gepflegt zu werden. Es ist lächerlich, wenn auf der Schule von Titus Sempronius und Grachus ausführlich die Rede ist, dagegen nie von Donatello oder Grünewald. Aber wir haben vorläufig noch nicht die Männer, die diesen Unterricht im Zusammenhang vortragen könnten und auch nicht die Lehrpläne, die dafür Raum lassen (man hat deshalb hier und da fakultative Kurse der Kunstgeschichte in den obersten

drei Gymnasialklassen eingerichtet). Der Zweck dieses florentiner Giro ging dahin, die Herren mit der starken Renaissancekultur in nahe Verbindung zu bringen, ihnen die Gesundheit, Ursprünglichkeit und Natürlichkeit dieses künstlerischen Schaffens lieb zu machen und zu zeigen, wie ein künstlerisch veranlagtes Volk sein ganzes Leben äußerlich und innerlich meistert und prägt. Schon die Erfahrung, wie anders romanische Völker sich die Hauptsachen des Lebens zurechtlegen als die germanischen, ist ein Gewinn; und der durchschnittliche Reisende kommt bekanntlich bei seinem ersten Vorstoß über die Alpen selten über das Gefühl des Andersartigen, Unbehaglichen und Rätselhaften hinaus. Dies war das Hauptergebnis, daß alle Herren begriffen, daß am Arno zwar die Zivilisation der Gegenwart nicht Schritt hält mit der Lebenshaltung in Deutschland, daß aber die Kultur dort viel tiefer und fester ist als die an der Spree und Oder. Man bekam Respekt vor der Feinheit der Renaissancekultur und ging dann mit der natürlichen Neugierde an das Einzelne.

Diese einzelnen Kunstwerke usw. wurden zunächst inhaltlich und ikonographisch angeeignet; wo eine Inschrift zu entziffern war, da strahlten die Augen. Aber schon nach 8 Tagen vergaß man, nach dem Namen der Heiligen zu fragen, weil das Auge an dem ausdrucksvollem Kopfe, der Klarheit der Geberde sich freute. Beim Altarbild fingen wir mit dem Rahmen meist an, die Beziehungen der Haupttafel zu Predella und Nebentafeln wurden erörtert, das Verhältnis zum Raum, die Beleuchtung u. a. besprochen. Wie wesentlich es ist, die Bilder aus den Galerien wieder in die ursprüngliche Heimat zurück zu versetzen, wurde besonders beim Besuch der Impruneta klar, wo die beiden Tabernakel Luca della Robbias ihre lebendige Kraft vor allem den reichen Beziehungen zu dem heimatlichen Pinienwald und den Empfindungen dieser Dörfler, sowie dem Kultus des alten Regenbildes verdanken. Für die Kraft, mit der eine Robbiaglasur den Raum beherrschen kann, gab die Cappella Bertello in San Gaetano ein vorzügliches Beispiel. Überhaupt haben wir Kirchen und Paläste mit mehr Erfolg besucht als die Galerien. Hier betäubte die Fülle und außerdem störten uns die Neugierigen, da Führungen vor oder nach den offiziellen Stunden nicht gestattet wurden. Der palazzo Riccardi wurde uns in allen Einzelheiten, ebenso der palazzo vecchio gezeigt; dazu kam noch der Besuch des palazzo Davanzati, dem Elia Volpi bekanntlich wieder herstellen läßt. Hier wird die Wohnung des Trecento deutlich, auch die alten dekorativen Fresken sind wieder zum Vorschein gekommen. Leider blieb nicht Zeit zum Besuch von Poggio a Caiano; dafür sahen wir die Villa Belcaro bei Siena, die als Anlage und landschaftlich besonders eindrucksvoll ist. Für den Kunsthistoriker, der Nichtkunsthistoriker zu begleiten hatte, war es ein Vorteil, alle Einzelfragen einmal zurückstellen zu müssen. Man sieht dann unwillkürlich mehr die Totalität. Und schließlich will jeder von uns nach all den notwendigen Umwegen gern wieder dahin zurück. Nie ist mir der dekorative Charakter der Frührenaissanceplastik so zum Bewußtsein gekommen wie diesmal; die Abhängigkeit vieler Kunstwerke von den elementaren Mächten (Wasser, Hitze, Bergwind, Regen, Sonnenglanz) wurde viel stärker erlebt. Das natürliche Aufblühen all der köstlichen Dinge aus den Bedingungen des heimatlichen Bodens muß nachempfunden werden, um den heimlichen Geist der Steine, Bronzen und Tafeln zu verstehen.

Länger dauerte es, bis die Malerei des Trecento begriffen wurde. Sie erschien kindlich und unbeholfen. Leider fehlt ja nun in Florenz der farbig verklärte Raum, der uns noch die ursprüngliche Schönheit einer Trecentokapelle lebendig machen könnte. So gingen wir zum Bigallo, wo das kleine Klappaltärchen von 1334 steht; ich schloß es, ließ die Herren dann erst eintreten, redete ein bischen länger als nötig über die Bestimmung solcher Hausaltärchen, um die Spannung zu steigern, und öffnete dann endlich den güldenen Schrein. Von dem Augenblicke hatte ich für das Trecento gewonnenes Spiel. Die Pazzikapelle und die alte Sakristei in San Lorenzo wirkten stärker als der Chiostro dello Scalzo und der Annunziata-Vorhof; wie denn überhaupt die Hochrenaissance und der Barock etwas zu kurz kamen. Bologna machte das wieder gut. Ganz überraschend war in Padua die Teilnahme für Altichieros Kapellen, deren farbiger Duft sofort bestach. Interessant war auch, daß Giottos Arena stärkere Eindrücke hinterließ als Mantegna.

Aus den Debatten über plastische Meisterstücke blieb mir die über den Gattamelata in besonderer Erinnerung. Ich versuchte zu begründen, warum das Gattamelata höher stände als der Colleoni; aber ich habe nicht überzeugt. Beim David Michelangelos widerstand ich der Versuchung, auf das Unerfreuliche hinzuweisen; aber oben auf dem Piazzale regte sich von selbst der Protest. — Das kunsthistorische Institut hatte die Freundlichkeit, 2 Sitzungen mit allgemeineren Thematen abzuhalten, wo Direktor Brockhaus, Dr. Bombe, Frl. Dr. Schottmüller, Dr. Willich, Dr. Corwegh und Dr. Hopfen sprachen. Außer-

dem saßen wir noch bisweilen des Abends zusammen, um uns über Literatur, Abbildungsmaterial, Lichtbilder usw. zu besprechen. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn öfter ein Tag hätte ganz frei gelassen werden können; aber meist drängte die Zeit.

Das Ministerium plant, in Zukunft Stipendiaten auf ein halbes Jahr in den Süden zu beurlauben, mit den drei Zentren Athen, Rom und Florenz. Gewiß werden die drei Institute sich der Gäste nach Kräften annehmen. Die Altphilologen werden natürlich zur antiken Welt hindrängen. Hoffentlich kommt aber auch die Renaissance zu ihrem Recht. Ich habe einen starken Eindruck davon empfangen, wie unmittelbar und nachhaltig sie auch auf Unvorbereitete wirkt. Es war ein Vergnügen, wie die Augen blitzten, und ich grüße die Teilnehmer unserer Osterfahrt mit dem herzlichen Dank, daß alle so willig die Strapazen auf sich genommen und sich so ernsthaft in die Sache hineingekniet haben.

Paul Schubring.

KLEINE NACHRICHTEN

Berlin. Das Märkische Museum ist nach zehnjähriger Bauzeit fertig gestellt und am 11. Juni offiziell eröffnet worden. Ein wenig abseits des großen Verkehrs, am Nordrande des Köllnischen Parkes gelegen, beherrscht der schöne Bau von Hoffmann mit festem Turm und viel gegliederten Baugerippen die Stadtgegend an der Oberspree; kein palastartiger Kasten, wie andere Museen, sondern nach süddeutschem Beispiel eine freie Addition harmonischer Gebäudeteile in den heimischen Formen. Das Märkische Museum ist eine junge Schöpfung; Anfang der siebziger Jahre legte Ernst Friedel den Grundstock zu ihm, und doch hat es sich in den 30 Jahren seines Bestehens, bei kargen Mitteln, zu einer stattlichen und interessanten Sammlung ausgewachsen, die ein Bild der gesamten Kultur Berlins und seiner Mark gibt. Von den prähistorischen Funden angefangen, gewährt es Einblick in die Denkmale aller Kultur und Künste, bis zu Fontane hinauf, die eigen wüchsig waren auf märkischem Boden; eine naturwissenschaftliche Sammlung gehört dabei ebenso zu seinem Bestand wie die Bibliothek und die graphische Sammlung. S.

Eine neue Forschungsreise von Prof. Sarre im Euphrat- und Tigrisgebiet. Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Friedrich Sarre ist, wie wir vernehmen, von einer siebenmonatlichen Forschungsreise zurückgekehrt, die er zum Studium orientalischer Kunst, spez. älterer islamischer Baudenkmäler in Begleitung von Dr. Ernst Herzfeld im Euphrat- und Tigrisgebiet unternommen hatte. Nach kurzem Aufenthalt in Kleinasien, wo einige früher noch nicht berührte seldschukische Bauwerke untersucht wurden, traten die Reisenden Anfang November v. Js. von Aleppo aus die Karawanenreise an, gingen im Euphrattal südlich bis zur Einmündung des Chabur, dann diesen nördlichen Nebenfluß aufwärts und über das Sindjargebirge nach Mossul. Hier hielten sie sich längere Zeit auf und fuhren dann auf einem Floß den Tigris hinab nach Bagdad, um von dort aus verschiedene Ruinenstätten in Babylonien zu besuchen. Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Reise sind sehr reichhaltig und ergänzen die Resultate der früheren Reisen von Prof. Sarre in Vorderasien und Persien. Eine große Anzahl von wenig oder gar nicht bekannten Denkmälern der sassanidischen, byzantinischen und islamischen Epoche wurden eingehend untersucht und aufgenommen, so im Euphratgebiet Rusafa und Raqqa, am Tigris Samarra und Ktesiphon. In Mossul erregten, abgesehen von den islamischen Bauten, die christlichen Kirchen mittelalterlicher Zeit das besondere Interesse des Forschers.

Magdeburg. Im Domgymnasium, der ehemaligen Klosterbibliothek, wurde von Prof. Thormählen der erstaunliche Fund von über 2000 alten Druckwerken und Handschriften gemacht, die zum großen Teil einen äußerst seltenen und kostbaren Besitz darstellen; darunter vorzügliche Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert.

Mühlheim a. Donau. In der St. Gallinskirche sind Wandmalereien aus dem 14. Jahrhundert aufgedeckt worden, die in Stil an die Fresken des Dominikanerklosters zu Konstanz erinnern. Im Chor ist das Leben Christi in einem Cyklus dargestellt, im Chorbogen die klugen und törichten Jungfrauen (im Zeitkostüm), auf dem Triumphbogen St. Georg mit dem Drachen kämpfend und St. Martin. Hinter dem Seitenaltar der Evangelienseite wurde noch St. Gallus mit seinen Bären, der Apostel des schwäbischen Meeres, dargestellt gefunden.

Mailand. Die kleine, jedoch äußerst gewählte Sammlung des so apart eingerichteten Museum Poldi Pezzoli hat sich durch Ankauf eines Bildchen (für 6000 Lire) von Cima da Conegliano bereichert. Die Tafel stellt den Triumph von Bacchus und Arianne dar, also ein sehr rares Stück, denn von Profanmalereien kennen wir von Cima nur noch eine in der Berliner Galerie: ein entzückendes Bildchen aus der dritten Periode, uns zwei Fechtende mit Flötenbläsern vorführend. Nebenbei gesagt, besitzt das Berliner Kupferstichkabinet zwei Federzeichnungen des Meisters: Meerweib mit zwei Kindern; Meerweib mit zwei Meercentauren, bei welchen Morellis Aussage: „Cima war unter allen seinen Zeitgenossen der beste und sorgfältigste Zeichner der Bellinischen Malerschule" zutrifft. Der junge Bacchus, in dem neuerworbenen Bild, ist als Krieger gekleidet, das Haupt mit Weinlaub bekränzt. Er ist sitzend auf einem Karren dargestellt, vor welchen zwei Tiger gespannt sind. Bacchus ist im Begriffe, seine geliebte Arianne, die knieend sich vor ihm aufhält, zu bekränzen. Ihnen folgt eine Frau mit einer Bütte voll Trauben, während vorn zwei Satyrn abgebildet sind. Hintergrund, Landschaft mit Ausblick auf Meer und Berge. — Auch die Brera-Galerie hat eine Tafel des Lionardesken Cesare da Sesto (0,66×0,55) erworben. Eine ziemlich hohe Summe von 12000 Lire wurde dafür verwendet. Kniestück, in dreiviertel Ansicht ein hl. Hieronymus, der halb nackt ein Kruzifix anbetet und beide Hände an die Brust hält. Das Bildnis ist noch gut erhalten. B.

Charkow. Im Alter von 45 Jahren starb Jegor Rjedin, ein Schüler Kondakoff's, der seit mehreren Jahren die Professur für Kunstgeschichte an der Universität Charkow inne hatte. Seine kunstwissenschaftlichen Arbeiten befaßten sich in erster Reihe mit den Fresken und Mosaiken in der Sophienkirche zu Kiew, den byzantinischen Miniaturen in italienischen Bibliotheken, syrischen Handschriften in Bristish Museum und der Pariser Bibliothèque Nationale, altrussischer Kirchenkunst usw. P. E.

St. Petersburg. Die Kaiserl. Akademie der Wissenschaften hat beschlossen, alles nötige bei den betreffenden Behörden zu veranlassen, um die zum Verkauf gelangenden, reichen ägyptologischen Sammlungen von W. S. Golinischtschew Rußland zu erhalten. Der Besitzer schätzt dieselben auf circa 400000 Rubel, und für Rußland bietet sich hiermit eine nicht so bald wiederkehrende Gelegenheit, in den Besitz einer systematisch angelegten ägyptischen Sammlung zu gelangen. Am reichhaltigsten ist in der Golinischtschew'schen Sammlung das Ägypten der Pharaonen vertreten. Aus der griechisch-römischen Epoche lenken hauptsächlich circa 20 wohlerhaltene Porträts in Wachsfarben aus Fayum, sowie ebensolche in Aquarell auf Leinwand die Aufmerksamkeit auf sich. Sehr zahlreich ist die Kollektion an kunstgewerblichen Gegenständen aus allen Epochen und ganz unvergleichlich die Sammlung von Papyri, ebenfalls aus allen Epochen, und von koptischen Handschriften. P. E.

St. Petersburg. Die Redaktion der Petersburger Kunstzeitschrift „Staryje Gody" bereitet für November und Dezember laufenden Jahres in den Sälen der „Gesellschaft zur Förderung der Kunst" eine Ausstellung alter Malerei vor, welche den Zeitraum vom Quattrocento bis zu den letzten Ausläufen der Davidschule umfassen soll. Zur Ausstellung sollen in erster Reihe die Schätze der privaten, recht zahlreichen Petersburger Sammlungen sowie der schwer zugänglichen Gemäldegalerien in verschiedenen Palästen der Mitglieder des kaiserlichen Hauses gelangen. Von speziell russischer Malerei wird nur die Periode von Peter dem Großen bis zu Nikolaus I. in Betracht gezogen, wobei jedoch Bilder, welche auf der letzten großen Porträtausstellung in Petersburg figurierten, ausgeschlossen sind. Hauptleiter der Ausstellung ist der Kunsthistoriker Baron Nicolai Wrangel. P. E.

LITERATUR

Heinrich Röttinger: Hans Wechtlin. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXVII, H. 1. Wien 1907.

Von Leben und Werken des Straßburger Malers Hans Wechtlin ist uns nur wenig sicher bezeugt. Ein Leben Jesu in Holzschnitten, das 1508 bei Knoblouch erschien, und die mit Jo. V. bezeichneten Helldunkelschnitte bilden das einzige brauchbare Material, das als Grundlage für die Erkenntnis des Stiles des Künstlers zu gelten hat. Hierauf bauend hat Röttinger den Versuch unternommen, auf Grund stilkritischer Zuschreibungen ein Bild von der künstlerischen Entwicklung Wechtlins zu entwerfen. Er läßt den um 1460 in Straßburg geborenen Künstler in den achtziger Jahren auf der Wanderschaft in Ulm die bedeutenden Holzschnitte für die bei Dinckmuth erschienenen Bücher, den Seelenwurzgarten (83), die schwäbische Chronik und den Eunuchus des Terenz (86) entwerfen, 1487 in Nürnberg eintreffen, um hier ebenfalls eine ausgedehnte Tätigkeit als Illustrator zu entfalten, deren hervorragendstes Denkmal die Schnitte zu Kobergers Passionale von 1488 wären. Um 1490, vielleicht zusammen mit Dürer, sei er nach Basel gegangen, Weisbachs Meister der Bergmannschen Offizin sei kein anderer als eben Wechtlin. 1498 findet Röttinger Wechtlin wieder in Nürnberg, als Gesellen Dürers, „des Meisters rechte Hand und wie ein Schatten hinter ihm stehend". Nachdem Dürer seine Werkstatt aufgelöst hat, um zum zweiten Male nach Venedig zu ziehen, geht Wechtlin nach Straßburg, dort entsteht die Passion für Knoblouch. Schon 1506 mit Dürers Rückkehr aus Venedig findet auch Wechtlin sich wieder in Nürnberg ein, wo er nun bis zum Ableben seines Vaters im Jahre 1514 verbleibt. Der aus einer Priesterehe Entsprossene erwirbt jetzt erst das Bürgerrecht und darum so spät erst die Meisterschaft und das Meisterzeichen, mit dem er die in seinen letzten Jahren entstandenen Helldunkelschnitte signierte.

Das ist in kurzen Zügen das Lebensbild Wechtlins, das Röttinger gibt. Es war ein schwieriges Unterfangen, auf der schmalen Basis gesicherter Werke das stattliche Gebäude eines so umfangreichen Lebenswerkes aufzurichten. So bildet den eigentlichen Kern der Arbeit die Zuweisung von Holzschnitten und Zeichnungen, Gemälden und Kupferstichen, die auf Grund einzelner Übereinstimmungen mit den gesicherten und den im Verlaufe der Untersuchung selbst diesen angereihten Werken als Wechtlins Eigentum zu erweisen versucht wird. Es muß von vornherein gesagt werden, daß Röttingers Beweisführung durchaus nicht in allen Punkten überzeugend ist. Aber bei der besonderen Schwierigkeit der Aufgabe mag dies nicht verwunderlich sein, und eine Kritik, die dem Gange der Untersuchung folgend an zahlreichen Stellen die gewonnenen Resultate wieder in Frage zu stellen gezwungen ist, will damit weder den Wert der Arbeit, die Röttinger selbst als einen ersten Versuch, in die schwierige Materie einzudringen, bezeichnet, beurteilen, noch eigene Resultate an die Stelle setzen, sondern nur eine Reihe Bedenken gegen ein allzu rasches Vorgehen in Zuschreibungen auf Grund einzelner Übereinstimmungen zur Sprache bringen.

Röttinger beginnt mit der Zuweisung einiger Zeichnungen. Auf Grund von Übereinstimmungen mit den Passionsschnitten wird ein Bogenschütze bei Lanna, der Budapester Lanzenreiter mit dem Dürermonogramm und das Helldunkelblatt mit den drei Reitern und den drei Toden in der Albertina für Wechtlin in Anspruch genommen. Schon hierher gehört ein Fragezeichen. Denn Röttingers Argumente bleiben zu sehr am einzelnen haften, um unbedingt überzeugend zu sein. Für das großartige Bewegungsmotiv des Lannaschen Bogenschützen bieten die oft noch sehr befangenen Figuren der Straßburger Holzschnitte keine Analogie. Wird man trotzdem unter der Voraussetzung eines genügenden zeitlichen Abstandes (keinesfalls aber kann der Bogenschütze vier Jahre vor der Passion entstanden sein, wie Röttinger will) die Möglichkeit der gemeinsamen Urheberschaft zugeben können, so muß dagegen die nächste Zuweisung starke Bedenken herausfordern. Denn die Gründe, die dafür sprechen, daß Wechtlin der Urheber des in verschiedenen Sammlungen verstreuten Zyklus von Zeichnungen aus dem Leben des hl. Benedikt gewesen, sind keine starken. In der Zuweisung dieser Zeichnungen ist aber der eigentliche Angelpunkt der Röttingerschen Untersuchung zu erblicken. Denn ihnen werden nun die von Weisbach, Dörnhöffer u. a. für den Meister des Zyklus in Anspruch genommenen Werke angereiht. Es sind das die Illustrationen zu den Revelationes Brigittae von 1500, der Titelholzschnitt zum hl. Lukas von Narni (1501), eine Reihe von vier Holzschnitten zur Passion (Wien, Berlin), die Karthäusermadonna (P. 180), die Dresdener Bilder der sieben Schmerzen Mariä,

die Predella des Sebastiansaltars in Schwäbisch Gmünd und die Holzschuher-Beweinung in Nürnberg. Es fällt schwer, hier zu folgen. Trotz der schon von Rieffel bemerkten kompositionellen Übereinstimmungen des Beschneidungsbildes in Dresden mit dem entsprechenden Holzschnitt Wechtlins lassen sich gegen die Zuschreibung der Dresdener Bilderfolge an diesen mancherlei Bedenken geltend machen, und noch weniger sind in der Altarstaffel aus Schwäbisch Gmünd irgend sichere Beziehungen zu Wechtlin zu entdecken. Aber wie die Zugehörigkeit zum Werke Wechtlins, so erscheint auch die Zusammengehörigkeit der ganzen Gruppe, in der zum mindestens die Karthäusermadonna fremd ist, noch keineswegs sichergestellt. Andererseits läßt sich gerade das Hauptwerk der Gruppe, das Brigittenbuch, das mit der Benediktlegende am engsten zusammenzugehören scheint, am schwersten mit dem Stile Wechtlins vereinigen. — Röttinger fährt fort mit der Zuschreibung weiterer Zeichnungen, im wesentlichen Reiter- und Todesdarstellungen, die bisher als Dürer und Baldung gehen, es folgt das Abendmahl bei Rodrigues, das sicher kein Dürer ist, die bekannte Zeichnung in Rennes (Dürer-Soc. IX, 17), die ohne Frage zur Gruppe der Brigittenschnitte gehört, und einige weitere.

Ein neues Gebiet wird mit der großen Holzschnittkreuzigung des Berliner Kabinets betreten, die gewiß nicht von Dürer selbst herrührt, deren Angliederung an die gesicherten Werke Wechtlins aber ebensowenig als gelungen angesehen werden kann. Eher kann die Zugehörigkeit des großen Sebastianschnittes (P. 182), der als Nachschnitt nach einem verlorenen Düreroriginal nicht hinreichend erklärt ist, zu einer Reihe der von Röttinger für Wechtlin in Anspruch genommenen Arbeiten anerkannt werden.

Die roh geschnittenen Illustrationen zur Roswitha (1501) sind stilistisch schwer zu beurteilen. Dagegen ist wieder die Zuschreibung der zwei Titelschnitte des Buches, die namentlich seit der Giehlowschen Entdeckung des Entwurfes für den einen auf der Rückseite einer Dürerzeichnung allgemein für Dürer genommen zu werden pflegen, nicht überzeugend. Sicher scheint die Zusammengehörigkeit dieser mit den Holzschnitten der Quatuor libri amorum des Celtis (1502). Die sogenannte Philosophie trägt das Dürermonogramm. Wie weit dieses auf einem Holzschnitt verbindlich ist für die Urheberschaft des Meisters, wie weit auch Werkstattarbeiten, an denen Dürer nur im Entwurf beteiligt gewesen sein mochte, mit seinem Zeichen hinausgingen, ist eine Frage für sich. Aber eine bündige Entscheidung in unserem Sinne wird in allen derartigen Fällen doppelt schwer. Das Moment der Persönlichkeit, das wir gewiß viel zu sehr in die Beurteilung der Erzeugnisse vergangener Zeiten hineinzutragen gewöhnt sind, spielt hier nicht eine so entscheidende Rolle. Endgültige Gewißheit auf Grund stilkritischer Erwägungen, die immer die Persönlichkeit eines Künstlers als ganze mit ihrem bewußten und unbewußten Wollen zur Voraussetzung haben, wird darum kaum zu erzielen sein. Nur mit dieser Einschränkung möchte ich hier die Bemerkung einfügen, daß sowohl zwischen den zwei Titelschnitten der Roswitha wie zwischen ihnen und den nachfolgenden Illustrationen so weitgehende Stildifferenzen bestehen, daß eine völlig gleichartige Entstehungsweise ausgeschlossen erscheint.

Nach einigen weiteren Buchillustrationen und der Reihe der Probedrucke zu einem Hortulus animae im Berliner Kabinet, deren Beziehung zur Gruppe des Brigittenbuches einleuchtend ist, dem Schnitt des Ursulaschiffes (Albertina), dem Scheurl-Tucher-Exlibris (P. 214), dem ganz fremden Kruzifixus (P. 228) und dem großen Gekreuzigten mit drei Engeln (B. 58), dem Flugblatt mit der Eule (P. 199) und dem großen Christoph (B. 105) werden noch drei Kupferstiche aus dem Dürerwerk eingereiht, die Bekehrung Pauli in Dresden (P. 110), der große Postreiter (B. 81) und der gewalttätige Alte (B. 92), den Röttinger als „Tod und Frau" neu benennt. Daß alle drei aus dem Dürerwerk zu streichen sind, ist ohne weiteres zuzugeben, aber die Autorschaft Wechtlins ist noch nicht überzeugend genug erwiesen. Zu wenig sicher begründet ist sodann die Zuweisung einer Reihe weiterer Gemälde, namentlich der vier Tafeln in Köln (W.-R. Mus. 391—394). Daß derselbe Künstler, der den klassisch großartigen Christoph des Holzschnitts gezeichnet hat, ein paar Jahre darauf zu der spätgotischen Zierlichkeit des Christoph in dem Kölner Gemälde zurückgekehrt sein solle, will ganz und gar nicht einleuchten.

Läßt sich so aus den z. T. noch heterogenen Elementen eine Bestimmung des Stiles Wechtlins schwer ableiten, so wird das Bild des Künstlers nochmals kompliziert, indem Röttinger zurückgreifend nun auch die ganze Gruppe der Basler Buchillustration, die mit den Terenzzeichnungen zusammengehört, Narrenschiff und Ritter vom Thurn mitsamt den Dürerzeichnungen L. 3 und 209 seinem Wechtlin zuweist, und ebenso noch weiter zurück die Gruppe der von Weisbach in seinem „jungen Dürer" zusammengestellten Nürnberger Buchillustrationen zwischen 1488 und 1491 und die zeitlich vorangehenden Illustrationen in Ulmer Büchern der 80er Jahre. Erschien in den

früheren Partien manche Zuweisung nicht hinreichend stark begründet, so geht in dieser Konstruktion seines jungen Wechtlin Röttinger ganz entschieden zu weit. Die Beziehungen der drei Illustrationsgruppen zueinander sind wohlbekannt und nicht in Abrede zu stellen. Aber es ist nicht möglich, einen Urheber für alle drei anzunehmen. Trotz mancher stilistischer Übereinstimmungen läßt es sich nicht hinreichend wahrscheinlich machen, daß der Meister des Ulmer Terenz die Schnitte des Kobergerschen Passionale entworfen habe, wie auch Kristeller annimmt, und ebensowenig ist der bedeutende Meister der Nürnberger Illustrationen mit dem liebenswürdigen Künstler zu verwechseln, der die in leichtem Plauderton erzählenden Bildchen zum Basler Terenz gezeichnet hat. Dürer heißt dieser nicht. Ebensowenig wie ein Anteil Dürers an der Nürnberger Illustrationengruppe zu erweisen ist, wie Weisbach dies wollte. Aber auch Wechtlin kann es nicht sein' nach allem, was wir von diesem sicher wissen. Die Übereinstimmungen, die Röttinger zwischen der Reihe seiner ersten Zuschreibungen und den Basler Blättern namhaft macht, überzeugen nicht, und die nochmalige Konfrontierung dieser mit dem gesamten übrigen Material zeigt uns, daß auch hier noch nicht alle Gruppen sicher zu einem Ganzen verwoben sind.

So wird die Konstruktion des Röttingerschen Wechtlin in dieser ersten Form, die der Verf. selbst als eine vorläufige gibt, gewiß nicht von Bestand sein. Aber es ist zu begrüßen, daß eine Reihe schwebender Fragen durch die Schrift neu in Fluß gebracht ist. Daß auf die Zuschreibungen an Dürer, die noch immer nicht ihr Ende erreicht haben, energische Abstreichungen zu folgen haben, ist ein gewiß richtiger Gedanke, der Röttinger geleitet hat, denn nicht jedes Blatt, das Dürers Monogramm trägt oder nur oberflächliche Beziehungen zu dessen gesicherten Werken aufweist, muß auch dem Meister selbst, dessen Ruhm und Einfluß so weit reichten, angehören. Bei allen Zuweisungen auf Grund stilkritischer Erwägungen ist aber auch daran zu denken, daß in jeder Kunstepoche mehr Künstler tätig waren als die wenigen, deren Namen uns geläufig geblieben sind. In der Zahl seiner Zuweisungen an Wechtlin hat Röttinger diesen Grundsatz oft außer Augen gelassen. So ist das positive Ergebnis seiner Untersuchungen in vielen Punkten anfechtbar, und sein Wechtlin wird es sich wohl gefallen lassen müssen, wieder in eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten aufgelöst zu werden. Anders das negative Ergebnis: die Reinigung des Dürerwerkes, die durch die vorläufige Aufstellung eines Werkstattgenossen gelang, wird sicher in sehr vielen Punkten zu Recht bestehen bleiben. Curt Glaser.

Schmid, H. A., Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1907. Verlag von W. Heinrich. Preis M. 60.—.

Es ist oft darüber geklagt worden, daß die Werke der altdeutschen Malerei nicht in dem Maße bekannt und wertgeschätzt sind, als sie es wohl verdienen. Der Grund dafür liegt nicht nur darin, daß sehr viele der bedeutendsten Werke sich in schwer erreichbaren Dorfkirchen oder kleineren Sammlungen befinden sondern auch besonders in dem damit eng verbundenen Mangel an genügendem Reproduktionsmaterial. Der Kunstfreund kann sich oft von den Werken der bedeutendsten alten Künstler keine Abbildungen verschaffen und es existieren noch heute nicht wenige Meisterwerke, die nur einem ganz kleinen Teil von Spezialforschern bekannt, der Allgemeinheit aber nahezu vollkommen verborgen geblieben sind. So stand es bis jetzt auch noch mit den meisten Werken Matthias Grünewalds, dessen künstlerisches Erbe, Jahrhunderte hindurch der Zerstörung preisgegeben, auch in unserer Zeit noch das Schicksal erlitten hat, der verwirrenden Urteilslosigkeit Unberufener ausgeliefert zu sein. Vor kurzem hat nun ein Berufener, der bekannte Grünewaldforscher Professor H. A. Schmid eine große, geschmackvoll ausgestattete Mappe herausgegeben, die die Werke des großen Künstlers, in außerordentlich gut gelungenen Reproduktionen gesammelt enthält. Sie besteht aus 62 Lichtdrucktafeln in Großfolioformat, von denen eine große Anzahl auf Detail-Reproduktionen fällt, und gestattet dem Beschauer einen guten Einblick in die Kunst des Meisters.

Die Mappe bringt zuerst in chronologischer Anordnung sämtliche unzweifelhaft echten Werke Grünewalds mit einziger Ausnahme des erst nach ihrem Erscheinen entdeckten Bildes in Stuppach (vgl. Heft 5), das aber dem in Kürze nachfolgenden Textband, beigegeben werden soll. Die chronologische Anordnung, die Professor Schmid gibt, ist durchaus überzeugend. An den Anfang der Tätigkeit Grünewalds stellt er, ohne sich durch die haltlosen Hypothesen Bocks über die Jugend Grünewalds beirren zu lassen, als erstes sicheres Werk die kleine Kreuzigung in Basel, die man mit Unrecht bisweilen für das Werk eines Nachahmers ausgeben hört, obwohl doch allein schon die Form der Rüstung des Kriegers auf eine Zeit weist, in der von Nachahmern oder Schülern

Grünewalds noch kaum die Rede sein kann, in die Zeit nämlich um oder vielleicht noch vor 1500. Es folgen die beiden einzigartig reich und warm wirkenden Grisailien in Frankfurt a. M. mit des Meisters Monogramm, und darauf als Glanzpunkt der Publikation der große nun auseinander genommene und zum Teil verstümmelte Isenheimer Altar im Museum zu Colmar. Man begrüßt es dankbar, daß der Herausgeber außer den trefflichen Reproduktionen der einzelnen Teile auch noch interessante Rekonstruktionen des ganzen Altares gibt, die die ungeheure Wirkung, die das Ganze geübt haben muß, wenigstens ahnen läßt. Das nächste Blatt zeigt das Bild im Freiburger Museum, das Bayersdorfer vor noch nicht allzu langer Zeit in Privatbesitz entdeckt hat und von dem man seines Gegenstandes wegen von Anfang an vermutete, daß es ursprünglich ein Bestandteil des für Grünewald gesicherten Altars der Maria Schnee-Kapelle in der Stiftskirche zu Aschaffenburg gebildet habe. Diese Vermutung ist inzwischen durch Aktenfunde vollkommen bestätigt worden, und ich bin in der Lage, auch in das Dunkel der weiteren Schicksale des Bildes etwas Licht, freilich ein für München schmerzliches, zu bringen. Aus den Ankaufsakten der alten Pinakothek geht hervor, daß das Bild im Jahre 1829 mit mehreren anderen noch heute im Staatsbesitz befindlichen Gemälden aus der Stiftskirche in Aschaffenburg erworben wurde, und somit heute eine Zierde unserer Pinakothek bilden könnte. Als aber i. J. 1852 für die Vervollständigung der Schleißheimer Ahnengalerie durch, historisch wie künstlerisch gleich wertlose Phantasiebildnisse Zimmermanns Mittel benötigt wurden, kam man auf den unglücklichen Gedanken eine Reihe von circa 2000 angeblich minderwertigen Gemälden aus dem großen Bestand der Sammlungen auszumustern und öffentlich um Bagatellpreise zu versteigern. Unter diesen befand sich das Freiburger Bild und es erzielte damals nicht mehr als 15 Gulden 36 Kreuzer, einen Preis, der heute mehr als vertausendfacht werden würde. Der Käufer war ein Herr Seitz, von dem es dann wohl in den Besitz der Familie Thiry überging; ein Fräulein Thiry vermachte es bekanntlich dem Freiburger Museum. — Wenn noch eine kurze Abschweifung gestattet ist, so möchte ich hier noch auf ein Bild hinweisen, das sich heute im Schleißheimer Depot befindet und wirklich, künstlerisch betrachtet, auch wertlos genug ist, um es einer öffentlichen Sammlung zu entziehen. Interessant aber wird es durch den Umstand, daß es einst, wie die Akten ergaben, das Gegenstück zu dem Freiburger Flügelbild des Aschaffenburger Altars gebildet hat. Es ist auf Leinwand gemalt und wird wohl aus dem 17. Jahrhundert stammen. Das Bild, dessen Maße mit denen des Freiburger Bildes übereinstimmen, muß also als Ersatz für den zweiten Flügel des angeblich bei einem Brande beschädigten Altars von Grünewald gemalt worden sein und vielleicht darf man vermuten, daß seiner Komposition jene der Vorderseite des Grünewald'schen Originals zugrunde gelegen hat, mindestens aber, daß beide dieselbe Darstellung zeigten. Diese ist folgende: In einer Landschaft thront Maria mit dem in einen Schleier gehüllten Kind auf dem Schoß; hinter ihr steht mit einer großgeschwungenen Fahne der hl. Georg, links und rechts vorn knien anbetend die Heiligen Bernhard und Lambertus. Vorn rechts ein Hund mit einer Fackel im Maul. Georg reicht Maria eine Art Täfelchen an Schnüren von hinten herüber, dessen Bedeutung nicht klar ist. Oben, in Wolken, der Erzengel Michael, links und rechts im Himmel zwei Lichtöffnungen mit himmlischen Erscheinungen. In der weiten bergigen Landschaft tröstet links ein Engel die Seelen im Fegefeuer. Die Komposition ist ziemlich streng in die Form einer Pyramide gebracht. Die Malweise im einzelnen ist durchaus die der späten Zeit, ebenso die Typen und Gesten, so daß an eine direkte Kopie nicht gedacht werden kann. Es scheint mir aber, daß in manchen Sachen Reminiszenzen, wenn auch nur schwächster Art, an Grünewald gefunden werden können; für die Rekonstruktion des Altares jedenfalls darf das Bild nicht mehr übersehen werden.

Auf das besonders koloristisch überaus hoch stehende Freiburger Bild folgen in der Publikation die bekannten Gemälde in Karlsruhe, Aschaffenburg und München und auf diese eine Reihe von Gemälden verschiedener Qualität und Gattung, die von manchen Forschern mit Grünewald in Zusammenhang gebracht worden sind, deren Echtheit jedoch Schmid mit Recht leugnet. Den Schluß bilden die wenigen Zeichnungen Grünewalds. Das schöne Werk wäre vielleicht qualitativ gleichmäßiger und schöner geworden, wenn der Herausgeber dem Freunde Grünewalds nach dem Genuß der guten Bilder die Abschwächung erspart hätte, die die übrigens auch in der Reproduktion weniger gelungenen Unechten für den Gesamteindruck bedeuten. Indessen wäre es unrecht, den Wert des Werkes deshalb zu schmälern. Das große Verdienst des Herausgebers wie des Verlegers bleibt in der überaus erfreulichen Tatsache bestehen, daß die Werke eines unserer größten Künstler nun endlich einmal dem kunstliebenden Publikum für einen außerordentlich mäßigen Preis in hervorragend guten Abbildungen dargeboten werden und dies bedeutet nicht nur an sich eine schöne Tat,

sondern vor allem auch einen schönen Anfang, dem ein zu Weiterem ermutigender Erfolg zu wünschen ist. Heinz Braune

Theobald Hofmann. Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. I. Villa Madama zu Rom. 2. Aufl. Leipzig. Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung. — 1908.

Vor einigen Jahren habe ich in diesen Blättern ein Werk desselben Verfassers besprochen, das unter dem Titel „Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance" 1904 erschien. Dieses sollte als Einführung für Hofmanns Raffaelwerk dienen und die Quellen der Architektur-Auffassung der großen Italiener klar erkennen lassen. —

Merkwürdigerweise war die erste Auflage des heute neu vorliegenden Buches schon vorher erschienen, das seinerseits der Beginn einer Reihe von ähnlichen Arbeiten sein soll, die Raffaels gesamtes baukünstlerisches Werk eingehend behandeln wollen. — Offenbar hatte der Verfasser die Notwendigkeit gefühlt, seinem großartigen Plane, von dem zu hoffen ist, daß er auch ganz zur Ausführung gelangt, in jenem anderen Werke das unentbehrliche Fundament zu geben. Gewiß mit Recht. Denn an sich entspringt die Kunst auch des Größten nie ohne Vorläufer, wie Minerva aus Zeus Haupte; anderseits ist jene eigentümliche Architekturauffassung, die Raffael zu ihrer Höhe erhob, die durch Giuliano Romano im Palazzo del Te ihren ruhmvollen Abschluß fand, in der Kunst Luciano da Lauranas völlig vorgebildet. Meiner Ansicht nach gehört nur noch Peruzzi zu dieser eigentümlichen und bedeutungsvollen Gruppe, Bramante, so nahe er in örtlicher und persönlicher Beziehung Laurana gekommen sein mag, in nur wenigen Werken, der Hauptsache und seinem künstlerischen Wesen nach dagegen nicht. Th. Hofmann, der diese Arbeit als Staats-Semperpreisstudie unternahm, hat sich dann in der Villa Madama gleich das eigentlich wichtigste oder wenigstens reizvollste und schönste Objekt der Reihe herausgesucht und es in der von mir früher geschilderten eigentümlichen Manier bearbeitet und dargestellt.

Ein ganz lakonischer Text, in dem in kurzen Kapiteln die Geschichte der Villa, ihre Baugeschichte, eine präzise Behandlung des Bauwerks außen und innen, seiner Dekorationen und seiner Baumaterialien, die noch erhaltenen Bauzeichnungen und die unter Raffael am Bau beschäftigten Künstler ihre Erledigung finden, (an der noch Dr. L. Bloch und Prof. Dr. Breitfeld mitgearbeitet haben), — gibt die eben notwendigen Unterlagen zum Verständnis des eigentlichen Materials.

Dieses selber aber besteht in einer photographischen und zeichnerischen Darstellung und der Nachbildung der erhaltenen Originalzeichnungen des Bauwerks auf 50 Tafeln; einer bildlichen Darstellung so eingehend und in jeden Winkel hineinleuchtend, daß es dem Beschauer möglich ist, sich von jenem den allergenauesten Begriff bis ins Einzelnste zu machen und sich sozusagen durch Autopsie selber zu bilden. — Gewiss ein vortreffliches und nachahmenswertes Verfahren, das das Objekt geradezu erschöpft. Es sind etwa 150 verschiedene Abbildungen, die sich auf jene 50 Tafeln verteilen; für das eine Gebäude sicherlich ausreichend, und also mehr Anschauung bietend, als etwa selbst mehrtägiger Aufenthalt am Orte zu geben vermöchte, für den aber, der die Villa kennt, eine Auffrischung des Eindrucks nicht nur, sondern eine Darbietung, wie wenn er selber darin wandelte und studierte.

Und dazu außer genauesten und meisterhaften architektonischen Zeichnungen von Plan, Aufriß und Detail auch noch so ziemlich alle bekannten sonst vorhandenen bildlichen Materialien, die sich auf die Villa Madama beziehen.

Wäre auch nichts weiter gegeben, als dies, so wäre es schon ein gewaltiges Verdienst das vielleicht dem Untergange verfallene unvergleichliche Werk in so genauer Darstellung der Nachwelt gerettet zu haben. Unterliegt es ja doch keinem Zweifel, daß es, wenn ihm unter des frühverstorbenen Meisters Leitung die Vollendung beschieden gewesen wäre, ja wenn nicht der furchtbare sacco di Roma 1527 auch dem eben kaum halbfertigen Werke teilweise den Untergang gebracht hätte, uns den Höhepunkt der italienischen Hochrenaissance im Villenbau dargestellt haben würde.

Selbst in seinen Trümmern ist das noch fast so; für mich ist die wunderbare Halle mit ihren Nischen in ihrer ganz unvergleichlichen Ausstattung in Architektur, Stukkatur und Malerei heute noch eine der höchsten Schätze meiner künstlerischen Erinnerung, wie ja das Ganze bis in die Gartenanlagen hinein im Untergange noch ein Werk herrlichster Kunst aber auch wunderbarster Poesie bleibt. —

Den eigentlichen inneren Zusammenhang in Gedanken und Formen mit den früheren Werken Raffaels wie jenen Lauranas und anderer Vorgänger bleibt uns freilich der Verfasser für jetzt schuldig — oder auch er überläßt es dem, der sein Werk gründlich studiert, diesen Zusammenhang selber zu finden, was in der Tat nicht allzu schwer ist. Voraussichtlich müßten denn

auch die mit Freude noch zu erwartenden anderen Bände hier die Lücke ausfüllen, schon deshalb, weil die Villa Madama eigentlich der letzte große Bau Raffaels überhaupt ist. So hätten wir mit jenem anderen Werke zusammen jetzt erst Anfang und Ende vor uns.

Immerhin gibt uns Hofmann wenigstens darin einen Fingerzeig auf das Ziel seiner Auffassung, als er meint, Raffaels architektonische Entwicklung habe offenbar mehr und mehr auf eine Annäherung an die römische Antike hingedrängt und würde ihn bei längerem Leben wohl zu einer Auffassung haben gelangen lassen, die sich der späteren Sanmichelis und Palladios genähert haben würde. Jedenfalls habe er sich von der Richtung Michelangelos und der folgenden barocken immer weiter entfernt, obwohl auch er mehr und mehr ins Große gegangen sei.

Das letztere können wir ja ohne weiteres zugeben. Und was die raffaelische Innendekoration anlangt, so fußt diese so ausschließlich und stark auf den Stukkaturen und Grotesken der Antike, daß wir auch hier kaum widersprechen wollen. Vielmehr ist Raffael mit seiner Schule der eigentliche Träger dieser Richtung, die nachher ganz bedeutungslos wird, wenn sie auch noch fast zwei Menschenalter weiter lebt.

Seine Architektur aber ist doch, wie gerade die Villa Madama deutlich zeigt, eine so gewaltig persönliche, so sehr der Ausdruck inneren Wollens und innen geschauter und erlebter eigenster künstlerischer Bilder, daß das Vorhandensein einer geistigen Verwandtschaft mit der immer regelrichtiger und kühler werdenden Richtung jener beiden, die nur in ihrer Jugendzeit sich zu ganz frei gefühlten Werken aufschwangen, mehr und mehr aber ihrem Wirken selbstgeschmiedete wissenschaftliche Fesseln anlegten, doch bestritten werden muß.

Raffael war, wie schon der gleichgestimmte Peruzzi, nicht bloßer Architekt wie jene, sondern Universalkünstler, vor allem Maler, und ich finde, daß gerade die Richtung, die mit Laurana beginnt, in ihrer Art eine so frei künstlerische und vor allem gefühlte ist, daß sie mit jener wissenschaftlichen Systematisierung der Baukunst nichts gemein haben kann, deren letzte Blüte der ja oft sehr schöne aber eiskalte palladianisch-klassische Zopf ist. Albrecht Haupt.

8

Th. Kirchberger, Anfänge der Kunst und der Schrift. (Führer zur Kunst, hrsg. von Dr. Herm. Popp, Bd. X.) Eßlingen, Paul Neff, 1907.

Man muß dem Gelehrten dankbar sein, der nicht ohne Glück versucht, das gewaltige Thema auf dem engen Raume von 49 Seiten und unterstützt durch eine Tafel und 19 Textbilder in einer für jeden interessierten und gebildeten Leser genießbaren Form darzubieten. Vieles kann nur gestreift, manches überhaupt nicht erwähnt werden. Aber die Kritik sollte angesichts des guten Zweckes, den das Büchlein tatsächlich erfüllt, und angesichts dessen, was um billigsten Preis geboten wird, möglichst schweigen.

Der Leser erfährt vom ersten Körperschmucke des Menschen, der Bemalung, die dem beweglichen Schmucke und der Kleidung vorausging, von den Familienabzeichen — Totem —, die von der Haut allmählich auf Gegenstände übergehen, von der Entwicklung der Schrift aus dem Bilde, dem Weg vom Piktogramm über das Ideogramm zum Phonogramm. Über die Entstehung des Alphabetes wird das Wissenswerteste gesagt und der Beweis erbracht, daß alle Buchstaben Bildrudimente sind. Die Anfänge der bildenden Kunst werden an den südfranzösischen Höhlenfunden, der ägyptischen und mykenischen Kunst in knappster Form besprochen, und so der Weg beleuchtet, den die Kunstentwicklung von der Fetischkunst bis zur individuell belebten Kunst der Hellenen genommen hat. — Ein paar Worte wenigstens über die altbabylonische Bilderschrift und Keilschrift sowie über die früheste Kunst Mesopotamiens möchten wir bei der Wichtigkeit dieser Faktoren für Schrift und Kunst des Westens noch nachgetragen wissen.

8

Histoire de l'Art depuis les premiers temps Chrétiens jusqu'à nos jours. ouvrage publié sous la direction de M. André Michel, conservateur aux musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre. Librairie Armand Colin, Paris: Tome II. Formation, expansion et évolution de l'art gothique. seconde partie, gr. 8°, 491 S. Zahlreiche Ill.

Seit einigen Jahren erscheint unter der Leitung von André Michel diese großartig angelegte Kunstgeschichte von der frühchristlichen Zeit bis auf unsere Tage, an der die bekanntesten französischen Kunsthistoriker mitarbeiten. Es genügt Henri Bouchot, Paul Durrieu, Camille Enlart, Raymond Koechlin, Emile Mâle, André Pératé, J. J. Guiffrey und Emile Berteaux zu nennen. Auch Arthur Haseloff vom Deutschen Institut in Rom finden wir unter den Mitarbeitern. Das groß angelegte Werk ist auf im ganzen vierzehn Halbbände berechnet, von denen uns der

vierte, soeben erschienene vorliegt. Die Verteilung der einzelnen Kapitel an die competentesten Fachleute bedeutet einen außerordentlichen Fortschritt gegen die bisherigen Versuche einer Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte. Der vorliegende vierte Halbband bringt zunächst eine Darstellung der gotischen Architektur des XIV. Jahrhunderts von Camille Enlart, die Skulptur des XIV. Jahrhunderts in Italien und Spanien wurde von Emile Berteaux verfaßt, der sich durch seine große These über die süditalienische Architektur einen Namen gemacht hat. Aus der Feder von André Michel ist das Kapitel über Deutsche Sculptur des Mittelalters und über die Frankreichs und der Niederlande im XIV. Jahrh., die englische Sculptur wurde von Camille Enlart behandelt. André Pératé gibt eine gründliche Schilderung der italienischen Malerei des XIV. Jahrhunderts, beschlossen wird der Band durch ein Kapitel J. J. Marquet de Vasselots über Goldschmiede- und Emaillierkunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Der Text ist durchweg klar und gut geschrieben und vereinigt wissenschaftliche Gründlichkeit mit der für eine solche für Gesamtdarstellung notwendigen Gedrängtheit. Ausstattung und Abbildungen sind gut. So wird sich dieses Werk schnell als Standard-work überall einführen. R. A. M.

Margaret H. Bulley. St. George for Merrie England (London: George Allen & Sons: 8°. 40 SS. und 56 Tafeln: 5s.)

Das ebenso anspruchslose wie ausgezeichnete kleine Buch, erläutert in fließender, für den Laien berechnete Darstellung die Georgslegende wie sie sich in der „Goldenen Legende", und in den griechischen und koptischen „Akta" vorfindet. Darauf wird das wenige erzählt was wir über den historischen Hl. Georg wissen, und er wird von dem ‚falschen' Hl. Georg, dem Arianer und Erzbischof, der etwa um 60 Jahre jüngeren Datums ist, unterschieden. Sodann nimmt die Verfasserin die hauptsächlichen Schriftsteller die seit Calvin über unseren Heiligen schrieben durch, und zeigt wie sich sein Bild verändert. Die größere Hälfte der kenntnisreichen und guten Einleitung ist der Entwicklung des Georgskultus in England gewidmet. Richard I. hat die Vorliebe für diesen Heiligen im 12. Jahrhundert aus Palästina mitgebracht; es dauerte aber noch bis etwa zur Belagerung von Calais (1347) ehe der Hl. Georg den bisherigen Nationalheiligen Englands, den St. Edward, endgültig verdrängte. In der Literatur spielt er schon seit den „Mysterien" eine große Rolle.

Die 56 guten Abbildungen bieten natürlich nur einen verschwindend kleinen Teil des erreichbaren Materials. Sie sind aber alle interessant, erstrecken sich vom 12. bis zum 19. Jahrhundert, und erscheinen nur mit der Absicht gewählt worden zu sein, Entlegeneres, was sich sonst nicht überall in Kunstbüchern vorfindet, zusammenzutragen, auch wenn hierüber einige der berühmtesten Hl. Georgsdarstellungen vernachlässigt werden mußten.

Hans W. Singer

Die Hellenische Kultur. Dargestellt von Fritz Baumgarten, Franz Poland, Richard Wagner. Zweite starkvermehrte Auflage. Mit über 400 Abbildungen. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1908. XII u. 530 S.; geh. 10,—, geb. 12,—.

Eine Geschichte der griechischen Kultur in ihrer Gesamtheit zu schreiben, ist das Ideal schon so manches Philologen gewesen. Gelungen ist es bis jetzt noch keinem. Nur gewaltige Bruchstücke dazu besitzen wir, wie Boeckhs „Staatshaushalt der Athener", oder Rohdes „Psyche", im gewissen Sinne auch H. Useners religionsgeschichtliche Schriften. Und es scheint auch die Kraft eines Mannes zu überragen, all das Viele, was zur „Kultur" dieses wunderbaren Volkes gehört, zu umfassen und zu plastischer Darstellung zu bringen. Hier hilft wirklich der Ausweg, den unsere zur Arbeitsteilung nur zu geneigte Zeit allzuoft anwendet: Nur Mehrere können hoffen, hier ein Ganzes zu leisten.

Diesen Erwägungen verdankt unser Buch, das bereits in zweiter, stark vermehrter Auflage vorliegt, seine Entstehung. Die drei Verfasser haben sich in die Aufgabe in der Weise geteilt, daß Poland „Staat, Leben, Götterverehrung", Baumgarten „die bildende Kunst", Wagner „geistige Entwicklung und Schrifttum" behandelt. Bei dieser gesonderten Darstellung lassen sich Wiederholungen naturgemäß nicht vermeiden, doch treten sie nirgends störend auf. Viel wichtiger erscheint dagegen die Erwägung, ob man bei der Betrachtung der Kultur eines Volkes eine so scharfe Trennung eintreten lassen darf. Denn unter Kultur verstehen wir eben die Gesamtheit all dessen, was ein Volk denkt, dichtet und leistet; bei einer Teilung, wie wir sie hier haben, liegt die Gefahr nahe, daß wir mehr eine liebevolle Schilderung des ein-

zelnen, oder eine enzyklopädische Zusammenfassung großer Zeiträume, als den Eindruck einer sich stetig entwickelnden und harmonisch sich ausbreitenden Kultur erhalten. Und ganz sind die Verfasser um diese Schwierigkeit nicht herumgekommen.

Gerade bei den Abschnitten, die geistige Entwicklung und Schrifttum behandeln, glauben wir recht oft, eher eine Literatur- als eine Kulturgeschichte zu lesen. Die zehn attischen Redner werden uns fein säuberlich aufgezählt, ebenso die sämtlichen Schriften des Xenophon; aber über den Seelenglauben eines Äschylus odr. egar eines Pindar (seine θρῆνοι werden nur kurz erwähnt) erfahren wir doch recht wenig. Auch dürfte meines Erachtens die Person und die Kunst des Aristophanes gerade in ihrer Bedeutung für die Kultur mehr gewürdigt werden; mit einer bloßen Inhaltsangabe seiner Werke und einigen Bemerkungen über seine „Unsauberkeit" ist es nicht getan. In der schwierigen Frage über die Entstehung der Tragödie schließt sich der Verf. im allgemeinen den herrschenden Ansichten an, vielleicht hätte auch hier das ursprüngliche, religiöse Moment, das Bestreben, mit dem Gotte völlig eins zu werden (durch Tracht und Maske) mehr hervorgehoben werden können. Diese verhältnismäßig geringe Beachtung der rein religiösen Grundlagen — und wie wichtig sie gerade für die Erkenntnis der Kultur sind, wird uns ja von Tag zu Tag klarer — zeigt sich auch in den Abschnitten, die dem staatlichen, häuslichen und religiösen Leben der Griechen gewidmet sind. Das rein politische ist trefflich erfaßt; schon in der eingehenden Schilderung der athenischen und spartanischen Verfassung tritt uns der gewaltige Gegensatz dieser beiden Mächte greifbar entgegen; aber gerade in einer Kulturgeschichte wäre es wohl am Platze gewesen, auf die innersten Regungen der Volksseele, die sich damals fast nur aus religiösen Motiven erklären lassen, noch näher einzugehen. So hätte der doch wohl aus Thrakien eingedrungene Dionysoskult eine tiefer gehende Würdigung verdient. Bei den Bemerkungen über die Mysterien zu Eleusis, über Seelenglauben und Seelenkult im homerischen Zeitalter, endlich über Blutrache und Mordsühne hätte der Verf. sich ungescheut noch mehr an die bis heute geltenden Darlegungen und Ansichten Rohdes in der „Psyche" halten dürfen.

Auch die berühmte Geißelung der spartanischen Knaben am Altare der Artemis Orthia ist ursprünglich wohl nicht reines Erziehungsmittel, sondern Ersatz eines alten Menschenopfers gewesen. Da das Buch auch den Zwecken der Schule dienen will, ist ein Faktor der griechischen Kultur, über den wir gerade in letzter Zeit höchst merkwürdige schriftliche Urkunden erhalten haben, die Knabenliebe, wohl mit Absicht fast ganz übergangen. Dagegen hätte, da recht oft und nicht immer ganz glücklich moderne Verhältnisse zum Vergleich herangezogen werden, noch deutlicher auf den gewaltigen Unterschied hingewiesen werden sollen, der zwischen unseren Millionenstaaten und den griechischen πόλεις mit ihrer geringen Ausdehnung und Bevölkerungszahl besteht. Bei einer Darstellung der griechischen Kultur muß die Behandlung der bildenden Kunst naturgemäß einen bedeutenden Platz beanspruchen, dies ist auch in unserem Werke geschehen und mir scheinen diese Abschnitte die vorzüglichsten des Buches. Eine erhebliche Erweiterung gegenüber der ersten Auflage besteht darin, daß die kretischen Funde, entsprechend ihrer gewaltigen Bedeutung für das griechische Altertum und Mittelalter, aus eigener Anschauung klar und liebevoll geschildert sind; erst aus ihnen lernen wir Tiryns und Mykene, lernen wir die Kultur der Ilias völlig verstehen. Aber auch sonst gibt uns der Verfasser, unterstützt durch reichliches, vielleicht allzu reichliches Bildermaterial, ein anschauliches Bild griechischer Kunstentwicklung von den einfachen Ornamenten, mit denen die primitive Kunst eines jeden „Altertums" beginnt, bis zu den ewigen Werken des Phidias und Praxiteles.

Der vorliegende Band schließt zeitlich mit der Schlacht bei Chäronea (338) ab, einem zweiten sind die Kultur des Hellenismus und der Römerzeit vorbehalten. Seinen Beifall kann man dem Werk nicht versagen. Die rasche Notwendigkeit einer zweiten Auflage allein zeigt schon, wie sehr es dem Bedürfnis weiterer Kreise entgegenkam, sich über das Volk genauere Kunde zu verschaffen, dem wir selbst so ungeheuer viel und mehr noch als wir ahnen, verdanken. Und auch wer mancherlei an dem Buch auszusetzen findet, vielleicht im tiefsten Inneren seine Berechtigung bestreitet, wird durch seine Lektüre dazu angeregt, sich aufs neue und immer eingehender mit den grundlegenden Werken, die den Gegenstand behandeln, zu beschäftigen, oder noch besser an die Quellen selbst heranzugehen, sich aus den Werken der ewig jungen „Alten" Belehrung und Freude zu holen.

Lörrach i./W. Ulrich Bernays.

8

Paul Mebes, Um 1800, Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung. F. Bruckmann A.-G., München 1908. Bd. 1: Straßenbilder, öffentliche Gebäude und Wohnhäuser, Kirchen und Kapellen, Freitreppen, Haustüren, eiserne Gitter, Denkmäler.

Eine solche Publikation bedarf nicht vieler empfehlender Worte; sie wird sicherlich von selbst unter den Architekten, Handwerkern und Freunden der Baukunst außerordentliche Verbreitung finden. Ein solches Werk wurde von der künstlerischen Zeitstimmung — im guten Sinne — wie kaum ein Zweites gefordert. Unsere Zeit steht im Begriff, eine neue Baukunst zu erschaffen, eine wirkliche Baukunst zum erstenmal seit 100 Jahren. Die Gewißheit hiervon verbreitete sich in den allerletzten Jahren, als die Künstler, nach anfänglichem Umherschwanken im Traditionslosen, anfingen, auf das letzte Stadium der bodenständigen deutschen Baukunst, das bis etwa 1810 oder 20 dauerte, zurückzugreifen.

Und da wird uns denn ganz wunderbar zu Mute, wenn wir die vorliegende Veröffentlichung durchblättern: es ist, als wären die verflossenen 100 Jahre der historischen Bauweise, wie sie Schinkel und Klenze einleiteten, nur ein Traum gewesen, ein Schlaf: so modern, so lebendig erscheint uns das vor 100 Jahren von den Urgroßvätern Geschaffene; keine historische Empfindung, keine Modelaune hat uns ergriffen, sondern das in jener Zeit wirksame Naturgefühl, das wir wieder zu gewinnen im Begriffe sind!

Die über 200 prachtvollen Abbildungen in Autotypie bringen Beispiele vorwiegend bürgerlicher Baukunst aus allen deutschen Landschaften, aus Holland, der Schweiz und Dänemark. Als wichtigste Gruppen seien herausgegriffen: der Schieferbau des bergischen Landes, der durch die Publikation von Fülle, Barmen 1907, allgemein bekannt geworden ist; der Backsteinbau Hollands, Kopenhagens und des Münsterlandes; der rheinische Putzbau (Aachen, Crefeld, Düsseldorf); Rokoko und Zopf der geistlichen Fürstensitze Trier, Bonn, Würzburg; die großartige Blüte der städtischen Baukunst Sachsens im 18. Jahrhundert: Leipzig und Dresden; die Residenzen Mannheim und Karlsruhe; Hamburg; Frankfurt und Weimar zur Zeit Goethes. Endlich die Berliner Architektur unter Friedrich Wilhelm II. (1786—97) und in den ersten Jahren Friedrich Wilhelms III. Hier wirkten bedeutende Künstler: Langhans d. A., Becherer, Genz und der geniale Gilly. Damals fing Berlin an, gleichzeitig mit der Verschmelzung der vielen neuen Provinzen zu einer preußischen Monarchie auf die Baukunst Norddeutschlands den weitesten Einfluß zu gewinnen. Diese Berliner Architektur um 1800 mit strengen, klaren Verhältnissen und größter Schmucklosigkeit, voll monumentaler Kraft, ergreift unser modernes Gefühl am stärksten. Um so bemerkenswerter ist es, daß jetzt wiederum Berlin mit Messel, Br. Paul, Behrens und Geßner die Führung in der Architektur übernimmt; jene vier Meister schließen sich bewußt und gefühlmäßig an die ältere Kunst an. Wenn wir neben diese herrliche Publikation noch das Bruckmannsche Opus über die Jahrhundertausstellung halten: müssen wir dann nicht das höchste Selbstvertrauen zurückgewinnen und sprechen: vor hundert, ja vor 70 Jahren gab es eine Kunst aus deutschem Boden und aus deutscher Seele? Warum soll sie nicht wiederkehren?

In der Ausstattung bedeutet dies Werk noch einen Fortschritt über das Jahrhundertsausstellungswerk hinaus.

Hermann Schmitz (Berlin).

Wilhelm Trübner und sein Werk. 124 Reproduktionen mit Text von Georg Fuchs. München und Leipzig bei Georg Müller 1908. 4°, 123 Seiten. Preis 18 M., geb. 23 M.

Ein Buch, an dem man sich freuen darf, weil den besprochenen Meister und seinen Herold manche Ähnlichkeitszüge verbinden. Differenziertes Naturburschentum wäre vielleicht die Formel für beide. Den in breiten quadratischen Flecken hinsetzenden Vortrag Trübners hat ja auch Fuchs als Kunstschreiber. Diesmal wird man ihm fast ohne Umwenden folgen können: der allzu temperamentvolle Propagandist der „Deutschen Form“ hat sich hier zu einer schönen, kraftvollen Ruhe hindurchgefunden, die nur selten einmal durch den schrillen Klang einer überkühnen Behauptung unterbrochen wird. Bunt und klar ist gleich das erste Kapitel über das Heidelberg der Biedermeierzeit, lesenswert die Hinweise auf Thoma's Beziehungen zu Courbet, gerecht abgewogen die Vergleiche mit Leibl und Manet. Nicht ganz kann ich mich mit der sehr hohen Einschätzung des allerletzten Trübner einverstanden erklären, der bei aller grundsoliden und heute so seltenen Formkraft mir doch gegenüber dem prachtvollen Blühen der siebziger Jahre etwas vornehm erstarrendes hat. Die an den Schluß gestellten „Glossen zu den Hauptwerken“ geben die Farbeneindrücke oft überraschend glücklich wieder und legen

geschickt den räumlichen Aufbau der Werke dar. Ausgiebig kommt übrigens auch Trübner selbst mit seiner Selbstbiographie zu Werke, und auch die Stimmen anderer Kunstbeurteiler läßt Fuchs über seinen Helden erschallen. Unter den Abbildungen sind die Reiterbilder, die sitzende Dogge und das Porträt Martin Greifs am besten herausgekommen, manche der Landschaften leiden unter der Kleinheit der Wiedergaben. Franz Dülberg.

8

Johannes Gaulke: Religion und Kunst, „Führer zur Kunst", Bd. 9. Eßlingen 1907.

Die Aufgabe eines „Führers zur Kunst" sollte es sein, den Laien und Kunstfreund zur Kunst hinzuführen, ihn zu befreien von kunstfremden Anschauungs- und Beurteilungsweisen und vertraut zu machen mit den eigentlich künstlerischen Gesichtspunkten. Das vorliegende Heftchen scheint mir eher von der Kunst weg, als zu ihr hinzuleiten. Das ist freilich weniger Schuld des Verfassers als des Herausgebers, der eine solche Fragestellung zuließ. Gewiß, über das wechselseitige Verhältnis von Kunst und Religion läßt sich sehr viel Wissenswertes mitteilen, und Jacob Burckhardt hat in seinen „Weltgeschichtlichen Betrachtungen" gezeigt, wie von der hohen Warte einer souveränen Stoffbeherrschung und philosophischer Zusammenschau der Dinge das gegenseitige Bedingtsein dieser beiden gewaltigen „Potenzen" dargestellt werden kann. Gaulkes Betrachtungsweise ist eine im wesentlichen einseitige und polemische. Er sieht wohl die Hemmungen der künstlerischen Entwicklung durch die Ansprüche der Religion an die Kunst, will aber von der ungeheuren stilbildenden Kraft religiöser Momente nichts wissen. Die Reinheit und Raschheit der rein künstlerischen Entwicklung in Italien verdanken wir doch zum großen Teile der Darbietung eines allgemeinen Motiv- und Gefühlskreises durch die Religion, in dessen steter Abwandelung freilich nicht das Denken, wohl aber das Sehen des Künstlers sich erzog. Neben dieser fördernden Kraft der Religion steht freilich ihr hemmender, die künstlerische Betätigung in bestimmte Ausdrucks- und Darstellungsgrenzen bannender Einfluß. Und hier ist nun scharf zu scheiden zwischen dem Walten des kirchlichen (dogmatisch-hieratischen) Elementes und der Kraft des religiösen (metaphysischen) Elementes. Beide Begriffe gehen bei Gaulke leicht durcheinander. Im einzelnen ist gegen manche schiefe und unrichtige Behauptung zu opponieren. Daß die Kunst „ursprünglich" nur eine priesterliche Aufgabe hatte, daß „ihre Daseinsbedingungen an den religiösen Kultus gebunden" waren, ist keineswegs sicher. Wir wissen weder, ob die Kunst aus dem Kultus hervorgegangen, noch ob sie, und auf welche Weise sie mit ihm verbunden war. Es scheint eine Kunst vor aller Religion gegeben zu haben (in der paläolithischen Periode), wie es Religionen gibt, die der Künste entbehren (Islam) oder sie als feindliche Prinzipien bekämpfen (Puritanertum). Es ist mindestens ein sehr einseitiger Gesichtspunkt, wenn die Eigenart der griechischen Plastik, namentlich ihr femininer Charakter in der zweiten Blütezeit, erklärt wird nicht aus künstlerischen, stilistischen Wandlungen, sondern aus den Grundzügen der griechischen Mythologie, die „von den ausgesprochenen Geschlechtscharakteren abstrahiert und den normal-schönen Typus Mensch" herstellt. Falsch ist die Behauptung, daß die Periode sinnlosen Luxusses in der hellenistischen Zeit Roms keine „Kunstära" gezeitigt habe. Sätze wie die folgenden: „nicht einmal Albrecht Dürer gelangte in seinen Tafelbildern über den engen Formalismus der alten deutschen Maler hinaus" und „der Mailänder Dom ist das einzige beachtenswerte Bauwerk gotischen Stils auf italienischem Boden" sollten in einem „Führer zur Kunst" nicht gedruckt werden dürfen. Wenn Gaulke voll Stolz nachweist, daß der Glaube an einen persönlichen Gott durch die Beweismittel der wissenschaftlichen Forschung „widerlegt" worden ist, so läßt sich über die Harmlosigkeit seines philosophischen Denkens nicht mehr diskutieren. Nur aus dieser wird auch der Schluß des Büchleins verständlich, wo auf die „Möglichkeit einer systematischen Erforschung des Weltganzen durch die experimentelle Methode" des Haeckelschen Monismus hoffnungsvoll hingewiesen und in den Motiven der „Kunstformen der Natur" (z. B. der Radiolerien und Thelamophoren, der Medusen und Mollusken) die Ausbreitung eines neuen Schönheitsideales gesehen wird, dessen der wissenschaftlichen Weltanschauung. „Je mehr sich die monistische Weltanschauung vertieft, um so klarer wird sich auch das neue Kunst- und Schönheitsideal von der Fülle der Erscheinungen abheben. Der Entwicklungsgedanke wird schließlich in der Kunst wie im Leben das eigentliche Leitmotiv werden. . . . Das im Kosmos wirkende Formprinzip und der Kunsttrieb des Menschen sind Wirkungen derselben kosmischen Grundidee, welche sich auf die einfache Formel: „Entwickelung" bringen läßt." Eine Reihe von Druckfehlern macht es noch schwerer, der Führerschaft Gaulkes zu folgen, als dies ohnehin schon bei der Unklarheit seines Denkens ist.

Wilhelm Waetzoldt.

KLEINE ANZEIGEN

Das neueste Heft der Münchner „**süddeutschen Monatshefte**" zeigt in erfreulichster Weise, durch Veröffentlichung eines Briefes über „Die Verbindung für historische Kunst" von A. W. Heymel, daß diese Zeitschrift gesonnen ist, nunmehr in kunstpolitischen Fragen ebenfalls ein gewichtiges und bestimmtes Wort mitzusprechen. Unsere kunstwissenschaftlichen Monatshefte haben nun nicht die Absicht, so aktuell wie möglich ihr Inhalt auch sein soll, nach dieser oder jener Seite hin prinzipielen Standpunkt einzunehmen. Wenn es schon unausbleiblich ist, daß in rein wissenschaftlichen Fragen Gegensätze betont werden und die Geister in friedlicher, nur streng sachlicher Polemik aufeinander platzen — hoffentlich sogar recht häufig, denn aus gegenseitiger Aussprache und Anregung erwächst allein Wissen und Fortschritt —, in Fragen der Kunstpolitik streben wir danach, tunlichste Zurückhaltung zu wahren und so objektive Urteile wie nur möglich abzugeben. Selbstverständlich ist es aber bei der Zusammenschließung und Fällung von Urteilen, daß uns persönliche Interessen, Rücksichtnahme auf die Wünsche bestimmter Cliquen, partikularistische Motive nie und nimmer zu leiten haben. Allein die Wahrung künstlerischer Absichten im Sinne der kulturellen Förderung ist Aufgabe unserer Monatshefte. Und gerade aus diesem für uns ausschließlich maßgebenden Grunde fühlen wir die Verpflichtung, zu den trotz aller Sachlichkeit stark subjektiven Äußerungen Heymels Stellung zu nehmen, da seine Worte weiterhin durch ihren Abdruck in der führenden süddeutschen Monatsschrift erst ihre besondere Bedeutung erhalten. Wie die Mitglieder der Verbindung für historische Kunst in Bremen gestimmt haben, daß sie hohe Summen zwecklos hinauswarfen für unbedeutende Bilder, die mitgeteilte Ignoranz des Leiters einer bekannten Münchener „Bildersammlung", das alles ließe sich mit der gleichen schmerzlichen Resignation hinnehmen, die wir leider weit öfteren und gefährlichen Anfeindungen echten künstlerischen Wesens gegenüber in Deutschland zur Schau tragen müssen. Seit Jahrzehnten und wohl länger noch ist „historisch" gesündigt worden. Das kleine Häuflein der Aufrechten, das zu widerstehen etwa wagen wollte, sah sich vergebens nach einem Ort der Aussprache um, bis es sein eigenes subjektives Organ erhielt. Und nun erlebten wir, daß der vorzügliche Leiter einer öffentlichen Sammlung, dem seine Vaterstadt den Ankauf eines herrlichen Monet verdankt, sich zum Sprecher des fortschrittlich gesinnten Kreises begeisterungsfreudiger jüngerer Kunstfreunde macht und sich mannhaft der von Staatswegen reaktionären Doctrin widersetzt. Wir erleben weiter, daß ein Mitglied des genannten Kreises jenen Worten den nötigen Nachhalt jetzt gibt, indem er sie drucken läßt in einer den akademischen Kreisen nahestehenden Zeitschrift, die noch dazu in München erscheint. Diese Tatsache, daß „kühn Kräfte sich regen", veranlaßt uns, Heymels Aufsatz in den süddeutschen Monatsheften hier zu nennen, wenn wir auch im einzelnen hier und da an einigen mehr aus impulsiver Erregung über die Wichtigkeit des Gegenstands als aus persönlicher Reizbarkeit diktierten scharfen Wendungen Anstoß nehmen müssen.

Uhde-Bernays.

Der Verlag von **F. Bruckmann, A.-G.** in München hat soeben in farbiger Wiedergabe den Isenheimer Altar von Mathias Grünewald veröffentlicht, herausgegeben von Max J. Friedländer (in Leinenmappe 120 Mark). Der Eindruck dieser Bilder ist erstaunlich. Wie der Verlag sehr richtig betont, war diese Vollkommenheit nur mit Hilfe der neuesten Fortschritte der photographischen Technik zu erreichen. Sie beruht auf direkter Aufnahme der Originale durch Farbfilter und so ist auch in der Reproduktion nichts von den Farbengluten und der bezwingenden Gewalt der neun Stücke des Originals verloren gegangen. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß wir mit besonderer Genugtuung gerade diese Publikation begrüßen.

B.

Unter dem Titel „Die Meister der Malerei und ihre Werke" erscheint im Verlag von **Wilhelm Weicher** Max Rooses Geschichte der Malerei in einer wohlgelungenen Ausstattung. Uns liegen bisher die ersten drei Lieferungen vor, die ein endgiltiges Urteil noch nicht gestatten, weshalb wir uns für heute auf diesen kurzen Hinweis beschränken.

Bei **F. Bruckmann, A.-G.** in München hat Wölfflins ausgezeichneter Albrecht Dürer kürzlich die zweite vermehrte Auflage erlebt, von der noch zu sprechen ist.

Der dritte Band von Springers Kunstgeschichte ist kürzlich in achter Auflage erschienen. Er behandelt die Renaissance in Italien, bearbeitet von Adolf Philippi.

Der Verlag E. A. Seemann hat durch neuerliche Verwendung von Kunstdruckpapier die Ausstattung bedeutend verbessert, wenn auch zunächst der Eindruck des farbigen Titelbildes mit Leonardos Felsgrottenmadonna unser ästhetisches Empfinden nicht wenig verletzt. Denn dieser Druck ist besten Falles eine Karikatur des Originals.

BIBLIOGRAPHIE

I. Alte Kunst.

Art ancient. Ancient art.

1. Antike.

(Antiquité. Antiquity.)

Behn, F. Die Schiffe des Telephosfrieses. (Jahrb. d. Archaeol. Instit., 4.)

Bieber, Margarete. Die Samml. Vogel. [Antike Kunsttöpferei]. (Ztschr. f. bild. Kunst, 7.)

Denkmäler ägyptischer Skulptur. Hrsg. u. m. Erläut. vers. v. W. Freih. v. Bissing. Lief. VII—VIII (je 12 Photogravüren. 49×37 m. 60 S. 4°) München, F. Bruckmann A.-G., 1908. In Mappe je 20.—.

Dinsmoor, W. The Mausoleum at Halicarnassus. (American Journ. of Archäol., 1.)

Frothingham, A. L. Greek architects. (Architect. Record, 2.) [Amerikan.]

Hahr, August. Några nya synpunkter på den äldre grekiska skulpturens människoframställning. 8°. 44 S. Upsala, Akad. bokh.in Komm. Kr. 1.—.

Jardé, A. Une Pompéi hellénique: Délos. (Gaz. d. beaux-arts, 607.)

Kawerau, G. Eine ionische Säule von der Akropolis zu Athen. (Jahrb. d. Archaeol. Instit., 4.)

Kelsey, Fr. Codrus's Chiron an a Painting from Heculaneum. (American Journ. f. Archaeol., 1.)

Köster, A. Archäologische Ausgrabungen in Palästina. (Berl. Tageb., 4, V.)

Leroux, G. Les Lions de délos. (Rev. de l'art anc. et mod., 132.)

Lisca e Gerola. Scoperte archeologiche nella provincia di Verona durante l'anno 1907. (Madonna Verona, 1.)

Mahler, R. Die Kuh von Der —el— Bahri. (Ztschr. f. bild. Kst., 8.)

Mariani, L. La vecchia del mercato. (Bull. d Comm. Archeol. Rom, 4.)

Marucchi, O. Il tempio della Fortuna Prenestina, secondo il risultato di nuove indagini e di recentissime scoperte. (Bull. d. Comm. Archeol. Rom, 4.)

Mayer, M. Askoi. (Jahrb. d. Archaeol. Instit., 4.)

Pernice, E. Die neuen Ausgrabungen von Milet. (Leipz. Ill. Ztg., 3379.)

Pfahl, E. Darstellung von Buchrollen auf Grabreliefs. (Jahrb. d. Dtsch. Arch. Inst., 3.)

Robinson, O. Fragment of a Panathenaic Amphora with the Name of the Archon Neaechmos. (American Journ. of Archaeol., 1.)

Sangiorgi, G. Smalti Alessandrini. (L'arte, 2.)

Schebelew, S. A. und Malmberg, W. „Tri archaitscheskich Bronsy." (3 archaische Bronzen aus d. Gouvernement Cherson.) Petersburg, 1907, 4°, 57 S. m. 4 Taf. à 30.—. Public. d. Kaiserl. Archeolog. Ges.

Str., A. Die Wiederherstellung der Akropolis. (Post, 10, V.)

Studniczka, J. Der Rennwagen im syrisch-phönkischen Gebiet. (Jahrb. d. Deutsch. Arch. Instit., 3.)

Thulin, Carl. Det homeriska Troja. [Mit 19 Abb.] (Varia, Göteborg, April.)

Waldmann, E. Tanagra. (Mitteil. d. Gew.-Mus. z. Bremen, 11 u. 12.)

Wolter, F. Fragmente griechischer Vasen. (Ztschr. d. München. Altert. Vereins, 16.)

2. Alte Baukunst.

(Architecture ancienne. — Ancient architecture.)

Annoni, A. Dell' edificio „Bramantesco" di S. Maria alla Fontana in Milano. (Rassegna d'arte, 1.)

L'Arco trionfale d'Alfonso di Aragona in Napoli. (Nuova Antolog., 872.)

Brown, G. B. Florence and her builders. (Burl. Mag., 61.)

Burger, F. Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonnarroti in Florenz. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Cloquet, L. Maisons anciennes en Belgique (Rev. de l'art chrét., 2.)

Curman, Sigurd: „Evert Wrangel, Medeltids-Kyrkorna i Småland, Jönköpings och Kronobergs län." recens. (Arkitektur och dekorativ Konst, Nr. 5.)

Durm, J. Nochmals d. Grabmal d. Theoderich zu Ravenna. (Ztschr. f. bild. Kst., 8.)

English Mediaeval Architecture from Ancient Seals. Part II. (Builder, 3902.)

Frova, A. Chiese gotiche cadorine. (Rassegna d'arte, 3.)

Giordani, P. Baccio Pontelli a Roma. (L'arte, 2.)

Godfrey, W. H. An Elizabethan theatre. (Archit. review, 137.)

Hildebrandt, H. Der Backsteinbau in Toulouse. (Frkf. Ztg., 2, VI.)

Hildebrandt, H. Architektur- u. Landschaftsskizzen a. d. Provence. (Beil. z. Allg. Ztg., 11. 18. 27. III.)

Innenräume, alte, in Holland. Herausgeg. von K. Sluytermann, Delft. Liefg. 1—4 (je 10 Lichtdrucke, Bildgr. ca. 29×22, Blattgr. 42×32) Leipzig, Karl W. Hiersemann 1907—08 je 10.—.

Kirkeinteriörer [mit 3 Abb. aus Frogner nye Kirke, Kristiania]. (Teknisk Ugeblad, Arkitektafd. 8/V. 1908.)

Renaissance and modern churches of Paris. IV. La Trinité. (Builder, 3400.)

Reymond, M. L'architecture des tombeaux des Médicis. (Gaz. di beaux-arts, 607.)

Saintenoy, P. Les architectes flamands dans le Nord de l'Allemagne au XVIe siècle. (Bull. Acad. R. Archéol. Belgique, 5.)

Schloß, Dornröschens. [Haag.] Rhein. Westf. Ztg., 23. III.)

Serbat, L. L'architecture gotique en Angleterre, d'après l'ouvrage de M. Bond, comparaison avec l'architecture gotique normande. Bull. Monument., 5—6.)

Smits, Dr. C. F. Xavier: De kathedraal van 's-Hertogenbosch. Amsterdam, E. van der Vecht. 8°. (X, 237 blz., m. fig. in tekst en 22 pltn.) f 5.—.

Speitz, Archit. Alex.: Styles of ornament, exhibited in designs and arranged in historical order with descriptive text. Translated from the 2. German ed. by David O'Conor. 400 fullpages. Part 2—8. (VIII und S. 97—656.) gr. 8°. Berlin, B. Hessling ('07,08). Je 2.—. (Vollständig, geb. in Leinw.: 20.—.)

Tégias, E. Les ornements des églises en bois de Transylvanie. (Müveszet, 2.)

Weese, A. Burgunder Kirchen. [Cluny, Autun, Pontigny.] (Monatsh. f. Kunstwiss., 3.)

Wölfflin, H. Renaissance u. Barock. Eine Untersuchg. üb. Wesen u. Entstehg. des Barockstils in Italien. 3. Aufl. (XII, 123 S. m. 19 Abbildgn. u. 16 Taf.) Lex. 8°. München, F. Bruckmann '08. 4.80; geb. in Leinw. 6.—.

Zubrzycki, J. S. Skarb achitektury ir Polsce. (Architekturschatz in Polen, Heft 6, 7 u. 8.) Krakau 1908 F° à 4 Taf, R. 1,50.

Alte Baukunst

2a. Deutschland.
Allemagne. Germany.

Baum, J. Das Siegelhaus in Augsburg. (Denkmalpflege, 6.)

Lehnert, G. Aus d. märkischen Moränengürtel. (Werkkunst, 16.)

Meyer, K. Zur Baugeschichte des Doms in Brandenburg a. H. (Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, 7.)

Pfarrkirche, die, zu Wildenburg. (Ztschr. f. christl. Kunst, 2.)

Piper, Otto. Österreichische Burgen. Im Auftrage Sr. Durchl. des regier. Fürsten Johann v. u. zu Liechtenstein u. Sr. Exz. des Grafen Hans Wilczek bearb. 6 Tl. (V, 228 S. m. 246 Abbildungen.) Lex. 8°. Wien, A. Hölder 08. 7.20.

Schmerber, H. J. Dernjač. Die Wiener Kirchen des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Storck, K. Altschweizerische Baukunst. (Türmer, 8.)

Wunder. Geschichte der kirchlichen Kunst im oberen Filstal. I. (Archiv f. christl. Kunst, 4.)

Zetzsche, Archit. Carl. Zopf u. Empire v. der Wasserkante. (40 Taf. m. 12 S. illustrierten Text.) Stuttgart, J. Engelhorn (08). In Mappe 24.—.

3. Alte Malerei.
Peinture ancienne. Ancient pictorial art.

A. M. Un nouveau don des Amis du Louvre. [François Clouet.] (Bull. de l'art, 383.)

Bertaux, E. Les Primitifs Espagnols (V.) — Le Maître de Saint Georges. (Rev. de l'art anc. et mod., 133.)

Bredius, A. Un Jordaens inconnu. (Art Flam. et Holland., 4.)

Dürers, Albr., schriftlicher Nachlaß. Familienchronik, Gedenkbuch der niederl. Reise, Briefe, Reime, Auswahl aus den theoret. Schriften. Mit 9 Zeichngn. u. 3 Holzschn. Dürers. Hrsg. v. Ernst Heidrich. Geleitwort v. Heinr. Wölfflin. (Hortus deliciarum. IX.) (364 S.) kl. 8°. Berlin, J. Bard 08. Kart. 6.—; geb. in Ldr. bar 7.50; Luxusausg. 15.—.

Frimmel, Th. v. Die Inschrift auf dem Eremitenbilde von 1445 in der Galerie zu Donaueschingen. (Blätt. f. Gemäldek., 3.)

Grünewald, Matthias. Gemälde u. Zeichnungen. Hrsg. v. Prof. Heinr. Alfr. Schmid. 1. Tl. 62 Lichtdr.-Taf. in Mappe. (IV S. Text.) 51,5×41,5 cm. Straßburg, W. Heinrich (08). In Leinw.-Mappe 60.—.

Israels, Josef, Rembrandt. Illustr. med 8 färgreproduktioner. Öfvers. af A. N. 8°. 70 S., 8 Taf. Lund, Lindstedts bokh. Kart. Kr. 1.75.

Lafond, P. Les portraits d'Antonio Moro au musée du Prado. (Les arts, 76.)

Maeterlinck, L. Les imitateurs de Hieronymus Bosch, à propos d'une œuvre inconnue d'Henri Met de Bles. (Rev. de l'art anc. et mod., 131.)

Muther, R. Goya. (Morgen, 20.)

Nolhac, P. de. Un portrait de Rosalie Fragonard. (Bull. d. Mus. d. France, 2.)

Ouspensky, A. Jean Bézmine, peintre à la cour des csars au XVIII. siècle. (Staryje Gody, 4.)

Restorff, N. Rembrandtiana. (Repert. f. Kunstw. 2.)

Roujon, H. Lebrun et la fondation de l'Académie de Beaux-Arts. (Bull. d. Amis d. l'Univers. Lyon, 4.)

Saunier, Ch. Exposition rétrospective féminine. (Les arts, 76.)

Schmarsow, A. Über d. karoling. Wandmalereien z. Münster in Graubünden. (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Schmid, A. H. Die Stuppacher Madonna des Mathias Grünewald. (Monathefte für Kunstwiss., 5.)

Stiassny, R. Die Donaumalerei im XVI. Jahrhundert. (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Voß, H. R. Stiassny zum Thema d. Donaustils. Eine notgedrung. Selbstwehr. (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Wassiljew, F.T. Sapadnoje wiljanie w russkoj Ikonopisi XVII w. (D. westliche Einfluß auf die russ. Heiligenbildmalerei d. XVII. Jahrh.) Kasan 1908.

Alte Malerei

3a. Italien.
(Italie. Italy.)

Ancona, P. d'. Un ignoto collaboratore del beato Angelico. [Zanobi Strozzi.] (L'arte, 2.)

Bernardini, G. Un quadro attribuito a Melozzo da Forlì. (Rassegna d'arte, 4.)

Cook, H. Due Figure del Foppa? (Rassegna d'arte, 4.)

Erichsen, N. Un nuovo affresco di Benozzo Gozzoli. (Rassegna d'arte, 4.)

Fabriczy, C. v. Der Burgflecken Coldimancio. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Fogolari, G. Le Portelle dell' Organo di S. Maria dei Miracoli in Venezia. (Bollett. d'Arte, 4.)

Frimmel, Th. v. Zwei Madonnenbilder aus der Sammlung Lotmar in Bern. [Barnaba da Modena und Bernardino dei Conti.] (Blätter f. Gemäldek., 5.)

Fry, Roger E. Mr. Horne's book on Botticelli. (Burl. Magaz., 62.)

— A genre Painter and his Cortics. [V. Carpaccio.] (Quarterly Rev., Apr.)

Giolli, R. Nell' Abbadia di S. Nazaro alla Costa. [Unbekannte Fresken.] (Rassegna d'arte, 4.)

Gnoli, U. Un quadro sconosciuto di Giacomo Francia. (Rassegna d'arte, 2.)

Gottschewski, A. Un dipinto di Antoniazzo Romano. (Boll. d'Arte, 4.)

Gronau, G. Di altri Giovanni da Rimini pittori. (Rass. Bibliogr. d. arte ital., 3—4.)

Hadeln, D. von. Zu Tizian in Padua. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Kremel, A. Chemische Untersuchung einer Predelle von Nicola Ragusano. (Blätt. f. Gemäldek., 5.)

Malaguzza Valeri, F. Cesare da Sesto e un nuovo acquisto della Pinacoteca di Brera. (Rassegna d'arte, 2.)

Pantini, R. Masaccio. Part I. (Connoisseur, 81.)

Poggi, G. Di una madonna di Fra Filippo Lippi. (Rassegna d'arte, 3.)

Rossi, A. Un discepolo di Antoniazzo Romano. (Bollett. d'Arte, 4.)

Schmidt, W. Zur Kenntnis Giorgiones. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Suida, W. Über d. Behandl. d. lombard. Kunst in L. Berensons „North Italian Painters of the Renaissance". (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Testi, L. Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma. [Sebastiano e Giovanni Conca. Guercino. Sebastiano Ricci.] (Bollett. d'Arte, 3.)

Venturi, A. Ritratto del Lorenzano di mano di Sandro Botticelli. (L'arte, 2.)

— Trittico di Maso di Banco nella quadreria Sterbini in Roma. (eod.)

Wanscher, Vilh. Rafael og Michelangelo. Deres Arbejder i Vatikanet og det sixtinske Kapel. 264 S. u. 59 Bilder, 8°. ($25^1/_2 \times 17^1/_2$) Köbenhavn, Gyldendal. Kr. 7.50.

4. Alte Plastik.
Sculpture ancienne. Ancient Plastic Arts.

Arsenius, Sam. Statyhästen. [Mit 19 Abb. von Pferdestatuen.] (Varia, Stockholm, Mai-Heft.)

Bailetti, A. Madonne scolpite nel Reggiano. (Rassegna d'arte, 2.)

Borinski, Karl. Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante. Mit 44 Illustr. auf 29 Taf. (XXII, 343 S.) 8°. München, G. Müller 08. 8.—; geb. 10.—.

Bullock, A.E. Some sculptural works by Nicholas Stone. I. (Archit. review, 137.)

Cesari, C. Genova ed alcuni portali del 1400. (Rassegna d'arte, 4.)

Fabriczy, C. v. Neue Urkunden zu Donatellos Arbeiten im Santo zu Padua. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Friedländer. O. Roth. Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Hasak. Zwei frühgotische Grabsteine in Frauenroth bei Kissingen. (Denkmalspflege, 6.)

Mackowsky, Hans. Michelagniolo. Mit 61 Heliogravuren, Vollbildern in Tonätzung u. Faksms. (VIII, 407 S.) Lex. 8°. Berlin, Marquard & Co. 08. 18.—; geb. in Perg. 22.—.

Roche, D. Un „Saintsépulcre" démembré. (Gaz. d. beaux-arts, 611.)

Schnütgen. Vier kölnische Reliquienbüsten d. Hochgotik. (Ztschr. f. christl. Kunst, 2.)

Santombrogio, D. La vasca battesimale di Filippo d'Azzanello del 1410. (Rassegna d'arte, 2.)

Sant'Ambrogio, D. Un nuovo bassorilievo del Bambaja. (Rassegna d'arte, 4.)

Venturi, A. La scultura Dalmata nel XV. secolo. (Forts.) (L'arte, 2.)

Vitry, P. Les Accroissements du département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, au Musée du Louvre. (Rev. de l'art anc. et mod., 131.)

Wackernagel, M. La Bottega dell' Archidiaconus Acceptus, scultore pugliese dell' XI. secolo. (Boll. d'Arte, 4.)

Zappa, G. Donatello et le porte della cattedrale di Lione. (L'arte, 2.)

5. Alte Graphik.

Gravure ancienne. — Ancient Graphic arts.

Beckerath, A. v. Nochmals über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Breviarium, das, Grimani, in der Bibliothek v. San Marco in Venedig. Vollständige photograph. Reproduktion, hrsg. durch Bibl.-Dirr. Scato de Vries u. S. Morpurgo. 10. Bd. (131 z. Tl. farb. Taf.) 49,5×35,5 cm. Leiden, A. W. Sijthoff. — Leipzig, K. W. Hiersemann (08). In Leinw.-Mappe nn 200.—.

Friedländer. Sidney Colvin. Selected drawings from old masters. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Hennig, P. Alte Fibeln. (Ztschr. f. Bücherfr. 1.)

Horstkamp-Sydow, E. von. Seltenheiten u. Kuriositäten d. kais. öff. Biblioth. z. St. Petersburg. (Ztschr. f. Bücherfreunde, 2.)

Kristeller, P. Über eine Mantegna zugeschriebene Zeichnung d. Museums z. Verona. (Madonna Verona, 1.)

Lehrs, Max: Geschichte u. kritischer Katalog des deutschen, niederländischen u. französischen Kupferstichs im XV. Jahrh. (In 6 Text- u. 6 Tafelbdn.) 1. Text- u. 1. Tafelbd. Wien, Gesellschaft f. vervielfältg. Kunst 08. Subskr.-Pr. bar 85.—; Einzelpr. nn 125.—. 1. Textbd. (XI, 380 S. m. Fig.) Lex. 8°. 1. Tafelbd. (43 Lichtdr.-Taf. m. VIII S. Text.) In Mappe.

Menzies, W. G. Thomas Watson and his work. (Connoisseur, 89.)

Muñoz, A. Un „teatrum sanitatis" con miniature Veronesi del sec. XIV., nella biblioteca Casanatense. (Madonna Verona, 1.)

Öttingen, W. v. Engelmann-Hirsch. Nachträge und Berichtigungen zu „Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche". (Repert. f. Kunstw., 2.)

Schreiber, W. L. M. Bauchets Ansichten über d. Erstlinge d. Holzschneidekunst. (Ztschr. f. christl. Kunst, 2 u. 3.)

Villmer, H. Die Illustratoren des „Beschlossen gart des rosenkranz maria". (Forts.) (Repert. f. Kunstw., 2.)

Waldmann, E. Eine Rembrandt-Zeichnung im Kupferstichkab. z. Oldenburg. (Monatsh. f. Kunstwiss., 5.)

Willrich, E. Kaiser Maximilians I. Gebetbuch. (Arch. f. Buchgew., 4.)

6. Altes Kunstgewerbe.

Art industriel ancien. — Ancient industrial Art.

Bosschere, J. de. Les vitraux de Lierre et d'Anvers. [XV^e, XVI^e et XVII^e siècle.] (Art Flam. et Holland, 4.)

Jerningham, Ch. E. The Oxburgh glasses. (Connoisseur, 81.)

Jones, E. A. The silver plate of Jesus College, Oxford. (Connoisseur, 81.)

Macfall, H. Concerning certain specimens of oak furnitures in Mrs. Behrens's collection. (Connoisseur, 81.)

Nebbia, U. Tra i vetri istoriali del duomo di Milano. (Rassegna d'arte, 1.)

Paoletti, Vincenzo. Pietro Vannini e la scuola di oreficeria in Ascoli nel quattrocento. (Rass. Bibliogr. d'arte ital., 3—4.)

Put, van de. — The arts and crafts of older Spain. (Burl. Magaz., 62.)

Raspe, Th. — Die Anfänge d. Fayencefabrik z. Künersberg. (Kunst u. Kunsthdwk., 3.)

Ricci, C. Catalogo di stoffe antiche e moderne di Isabella Errera. (Rassegna d'arte, 1.)

Rohr, J. Kirchliche Kunstschlosserarbeiten. (Archiv f. christl. Kunst, 5.)

Selch, E. Geschichte u. Technik d. Metallemails. (Mitteil. d. Erzh. Rainer-Museums in Brünn, 2 u. 3.)

Toesca, P. L'ostensorio gotico di Voghera. (Rassegna d'arte 4.)

II. Neuere Kunst.

L'art moderne. Modern art.

1. Neuere Baukunst.

Architecture moderne.

Berger, H. Die Entwicklung d. Zinshauses in London. (D. Architekt, 5.)

Brandes, G. Die Pflege d. ländlichen Bauwesens in Niedersachsen. (D. deutsche Landhaus, 9.)

Czeutz, M. Das Hebbeltheater. (Berl. Archit. welt, 2.)

Csákó. Jeunes architects. (Iparmüvészet, 3.)

Fred, W. Die schönste Kirche. [Am Steinhof b. Wien, v. O. Wagner.] (Zukunft, 31.)

Hasak. Zurück zum Ziegelbau. (Berl. Archit. welt, 2.)

Jaumann, A. — Das Hebbel-Theater in Berlin. (Dtsche. Kst. u. Dek., 8.)

Lengyel, G. Bâtiments publiques. (Iparmüvészet, 3.)

Lippich de Korongh, A. Les arts et le stil. (Iparmüvészet, 3.)

Lux, J. A. Der Baubureaukratismus u. s. kunstfeindl. Tendenz. (Grenzboten, 30, IV.)

Messerer, E. Ein Künstlerheim im Isartal. (Innen-Dekoration, Mai.)

Mietshäuser, eingebaute. Eckhausbauten. (D. Baumeister, 8.)

Mülbe, von der. Unser Bauen. (D. deutsche Landhaus, 9.)

Neubauten, Kopenhagener. (Architekt. Rundschau, 8.)

Ohmann, Friedrich. [Wiener Architekt.] (D. Baumeister, 8.)

Poellnitz, H. v. Schönheit u. Ausdruck. [Arch. Frh. v. Tettau.] (Dekorat. Kunst, 7.)

Schmidt, P. F. — Hugo Eberhardt. (Kunst unsrer Heimat, 2.)

2. Neuere Malerei.

Peinture moderne. Modern Painting.

Alfassa, P. Un Peintre-poète visionnaire: William Blake 1757—1827 (I). (Rev. de l'art anc. et mod. 132).

Beaunier, A. Les salons de 1908. (Gaz. d. beaux-arts, 611).

Folnesicz, J. Zur Entwicklungsfrage der modernen Kunst. (Frkf. Ztg. 13, V).

Malarstwo polskie w barwnych adbitkach. (Polnische Malerei in farbigen Reproduktionen). Heft 1. — Brandt, Wygrzywalski, Szermentowski, Kozakiewicz. Warschau 1908. Fol. 4 Taf. u. Text. R. 1.50.

Michel, W. Münchener Bilderfrühling. (Kunstchronik 25).

Olszewski, M. Jan Stanislawski. Lemberg 1908. 8°, 16 S. K. 1.

Phillipps, O. An unknown portrait by Louis David. (Burl. Magaz. 62).

Rouart, L. Berthe Morisot. (Art. et décor. 5).

Schmalzigang, J. L'art contemporain. (Art Flam. et Holland. 4).

Sharkewitsch, A. W. W. Wereschtschagin, nach persönlichen Erinnerungen. (Wjestnik Jewropy, 4 u. 5).

Sidney, Harr. Personal Recollections of Whistler. (Atlantic Monthly. Apr.)

Spenton, A. T. William Hamilton. (Connoisseur 81).

Storck, K. Über historische Malerei. (Türmer 8.)

Topass, J. Fantin-Latour, ein Malerlithograph. (Bibliotheca Warszawska 4).

Tourneux, M. Un Pastelliste anglais du XVIIIe siècle: John Russell. (Rev. de l'art. anc. et mod. 131).

Weisbach, W. Die Ausstellung ält. englischer Kunst in Berlin. (Dtsche. Rdschau 8).

W. H. En svensk Maler [Axel Törneman] (Aftenposten, Kristiania, Nr. 250).

2a. Deutschland.

(Allemagne. Germany.)

Neue Malerei

Aubert, A. August Heinrich. (Kunst und Künstler 8).

Bierbaum, Otto Jul. Hans Thoma. Mit 13 Vollbildern in Tonätzg. 2. Aufl. (63 S.) (1908.) Kart. 1.50; geb. in Leder 3.—. [Die Kunst. Samml. ill. Monographien. Hersg. v. R. Muther. kl. 8°. Berlin, Marquardt u. Co. 27. Bd.]

Cohen, E. Zur Psychologie der Kunst Anselm. Feuerbachs. (Preuß. Jahrb. 11).

Elias, J. Fritz v. Uhde. (Kunst und Künstler 8).

Gurlitt, L. Fritz Erler. (Zukunft 31).

Hellmeyer, A. Gottfr. Gottlob Klemm. (Kunst u. Handwerk 7).

Keyssner, G. Fritz Boehle. (Kunst f. Alle 16).

Pauli, G. Leibl und Trübner. (Tag 16. V).

Post, H. Wilhelm Busch als Maler. (Kunst u. Künstler 8).

Uhde, Fritz v. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Lex. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 12. Bd.) Des Meisters Gemälde in 285 Abbild. Hrsg. von Hans Rosenhagen. (LII, 290 S.) 1908. Geb. in Leinw. 10.—: Luxusausg. in Leder bar 32.—.

Schäfer, W. Albert Haueisen. (Rheinlande 5).

Scheffler, K. Paul Baum. (Kunst u. Künstler 8).

Schubring, P. Uhde zu seinem 60. Geburtstage. (Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst 5).

Servaes, Frz. Max Klinger. Mit 2 Photograv. u. 10 Vollbildern in Tonätzg. 5. Aufl. (15.—18. Taus.) (63 S.) (1908). Kart. 1.50; geb. in Leder 3.—. [Die Kunst, Sammlung illustr. Monographien. Hrsg. v. Rich. Muther. (Neue Aufl.) kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 4. Bd.]

Zuckerkandl, B. Gustav Klimts Deckengemälde. (Dsche. Kunst u. Dekoration 8).

3. Neueres Kunstgewerbe.

Art industriel moderne. Modern industrial art.

Bankart, G. P. Modern British plasterwork. I. (Archit. review, 137.)

Birkedal, Uffe. William Morris og hans Betydning. En Levnetsskildring. 36 S., 4° Köbenhavn, Simon Bernsteen. Kr. 2.75.

Leisching, J. Pariser Kunstgewerbe im Erzherzog Rainer-Museum. (Kunst u. Kunsthandwerk, 3.)

Schaefer, K. E. v. Baczko. (Mittell. d. Gew.-Mus. z. Bremen, 11 u. 12.)

Schulze, O. Das Schmiedeeisen in d. angewandten Kunst. (Innen-Dekoration, Mai.)

Service, J. A. British pottery. [Forts.] (Art journal, Mai.)

Sombart, W. Die Kultur. Sammlung illustr. Einzeldarstellgn. Hrsg. v. Cornel. Gurlitt. kl. 8°. Berlin, Marquardt & Co. 26. u. 27. Bd. Kunstgewerbe u. Kultur. (VII, 131 S.) (08.) Kart. 3.—; geb. in Ldr. 5.—.

Sztuka Stosswana. (Angewandte Kunst.) X. Publication d. Ges. „Polska Sztuka Stosswana", arrangiert von J. Bukowski, J. Czajkowski u. G. Warchalowski. Krakau 1907. 4°. 13 Taf.

Verneuil, M. P. Passementerie. (Art et décor., 5.)

4. Neuere Graphik.

Gravure moderne. Modern graphic arts.

Baum, J. Hermann Zerweck. (März, 9.)

Bénédite, L. Les préparations au bistre de J. C. Cazin. (Art et décor., 5.)

Duret, Th. Courbet, graveur et illustrateur. (Gaz. d. beaux-arts, 611.)

Hach, J. Die moderne Kunst des Buchdrucks. (Arch. f. Buchgew., 4.)

Haliman, Miia. Från den svenska tidningskarikatyrens barndom. (Varia, Stockholm, Mai-Heft.)

Jahresmappe der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst in Wien 1907. (4 [1 farb.] Bl.) 58,5×46,5 cm. Wien, Gesellschaft f. vervielfältig. Kunst (08). Bar 20.—; auf Japanpap. 50.—; f. Abnehmer der „Graphischen Künste" unentgeltlich.

Laurin, Carl G. Wilhelm Busch. En tysk skämttecknare och humorist. (Ord och bild, Heft 4.)

Liebermann, Max. Ein ABC in Bildern. Mit begleit. Worten v. Rich. Graul. (39 Bl. m. VII S. Text.) 8°. Berlin, K. W. Mecklenburg (08). Geb. in Perg. bar 30.—.

Loubier, J. Silhouettenkunst. (Werkkunst 17.)

Marx, R. Peintre-graveurs contemporains. L. A. Lepère. (Gaz. d. beaux-arts, 611.)

Menzel, Adf. v. Handzeichnungen. (12 Bl. m. 4 S. Text.) 30,5×24,5 cm. Berlin-Steglitz, Neue Photograph. Gesellsch. (08). In Mappe 10.—.

Meyer, R. H. Deutsche u. engl. Zeitschriften-Illustrationskunst. (Werkkunst, 17.)

K., Dr. O. Die Buchkunst von Stanislaw Wyspianski. (Polski Poradnik Graficzny, 3.)

Quispiam, F. Steinkunst. 2 Tle. Leipzig, R. Voigtländer (08). In Karton 1.40.

Romdahl, Axel L. Carl Larsson som grafisk konstnär. (Göteborgs Handelstidning Nr. 100.)

Rosenhagen, H. Eine deutsche Kunstsammlung (Ed. Cichorius). (Daheim, 2. V.)

Sauerlandt, M. John Flaxman. (Ztschr. f. bild. Kst., 8.)

Schmidt, P. F. Künstlerische Kultur d. Druckschrift u. d. Klingsporsche Schriftgießerei in Offenbach a. M. (Kunst unserer Heimat, 2.)

Seliger, M. Die techn. Kurse in d. Kgl. Akademie f. graph. Künste u. Buchgew. in Leipzig. (Arch. f. Buchg., 4.)

Selle, F. Hugo Steiner-Prag. (Arch. f. Buchgew., 4.)

Zilcken, Ph. Quelques dessins à la plume de Martin Rico. (Rev. de l'art anc. et mod., 133.)

III. Allgemeiner Teil.

Partie générale. — General part.

1. Porträt.

Bruck, G. F. Some remarks on the armoury of the Wallace collection. (Connoisseur, 80, 81.)

Calzini, E. La „Donna Velata" die Raffaello e la „Madonna della Seggiola". (Rass. bibliogr. d. arte ital., 1—2.)

Foville, J. de. L'Art du théâtre au XVIIIe siècle. (Musée, 3—4.)

Jantzen, H. Ein Bildnis Robert II. de la Marck. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Kemmerich, M. Entwicklungsstufen d. deutschen Porträtmalerei. (Frühling, 11 u. 12.)

— Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Nachtrag und Berichtigungen. (Repert. f. Kunstw., 2.)

— Die Portraits deutscher Kaiser und Könige. (Neues Arch. d. Gesellsch. f. ä. d. Gesch., 2.)

Lothar, R. Das Kind als Modell. [Porträt.] (Hamb. Correspondent, 6. IV.)

Minde-Ponet, G. Das Originalbild und der letzte Brief Heinrich von Kleists. (Ztschr. f. Bücherfreunde, 2.)

Quincke, Wolfg. Handbuch der Kostümkunde. 3., verb. u. verm. Aufl. m. 459 Kostümfig. in 152 Abbildgn. (X, 255 S.) Lex. 8°. Leipzig, J. J. Weber 08. Geb. in Leinw. 7.50.

Rosenberg, A. Gesch. d. Kostüms. I. Bd. 6 Lfg. Berl., Wasmuth. 6.—; gr. Ausg. 10.—.

Wurz, J. Ein angebliches Schillerbild. (Rheinlande, 4.)

2. Sammlungen.

Sciences des collections. Museums.

Additions to public galleries, 1907. (Art journal, Mai.)

Benois, Al. La collection de Mr. Utheman à St. Petersbourg. Gemälde u. Kunstgewerbe. (Staryje Gody, 4.)

Benoit, F. Deux Tableaux du muées de Lille. [Jordaens und Pseudo-Grünewald.] (Rev. de l'art anc. et mod., 131.)

Bénédite, L. Les Collections d'art en Amérique. (Rev. de l'art anc. et mod., 132.)

Doering, O. Eine berühmte Berliner Kunstsammlung. [B. Oppenheim.] Magdeb. Ztg., 4., V.)

Falke, O. v. F. Sarre und E. Mittwoch, Sammlung F. Sarre. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Grant, J. Kirby. Mr. John G. Johnson's collection of pictures in Philadelphia. Part I. (Connoisseur, 81.)

Malaguzzi Valeri, F. Le Collezioni private lombarde. La collezione Dubini di disegni antichi. (Rassegna d'arte, 1 e 3.)

Meddelanden från Nationalmuseum. 8°. Stockholm, Nationalmuseum. Nr. 32: Statens konstsamlingars tillväxt och förvaltning 1907. Berättelse afg. af Nationalmusei intendent. 80 S. Kr. 1.25.

Meier-Gräfe, J., et E. Klossowski. La collection Chéramy. Catalogue raisonné, précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection. Illustré de 127 héliotyp. et de 2 héliograv. hors texte. (118 S.) München, R. Piper & Co. 08. Auf Kpfrdr.-Pap. 60.—; auf van Geldern 120.—; auf Japan 240.—.

Migeon, G. Les accroissements des musées. (Les arts, 76.)

Nicolle, M. La Collection Rodolphe Kann. (Rev. de l'art anc. et mod., 132.)

Pininski, L. Eine Wanderung durch die Madrider Museen. (Przegląd Polski, 2 u. 3.)

Réau, L. L'Art allemand dans les Musées français. (Bull. d. Mus. de France, 2.).

Schiött, Fr. Kong Frederik III's Bibliothekog Kunstkammerbygning. (Architekten X, H. 23.)

Village Museums and Clubs. (Museums Journ. 10.)

Woermann, Wissenschftl. Verzchn. d. ält. Gem. der Galerie Weber in Hamburg. 2. stark verm., verb. Aufl. (XIV, 288 S. m. Abbildgn.) 8°. Dresden 07. (Hamburg, C. Boysen.) Kart. nn 4.—.

3. Kunstgeschichten.

Histoires de l'art. Books about history of art.

Brouwer, P. van Limburg. Romantische werken. Leiden, A. W. Sijthoff. 8°. Kplt. in 6 dln. f. 2.10; geb. f. 3.—. Afz. dln. f. —.40; geb. f. —.65. VI. Het leven van Benvenuto Cellini (III, 252 blz.)

Burtzeff, A. E. Polnoje sobranje materjalow po bibliografji, paleografji i chudoshestwu. (Slg. v. Material. z. Bibliogr., Paleographie und Kunstwissenschaft.) Petersburg 1908. Bd. I, H. 1 u. 2.

Buslajew, F. J. Sotschinenja. (Seine Werke. Bd. I: Aufsätze über Kunstgeschichte und Archäologie.) Petersburg 1908. Kais. Akademie d. Wissenschaften. 4°. 552 S. m. 40 Abb. M. 6.—.

Lafond, P. L'Art portugais. (I.) (Rev. de l'art anc. et mod., 133.)

Mély, F. de. Les Artistes français et flamands du Moyen Age dans Vasari. (Chron. d'arts, 8.)

Mutermilch, M. Zarys dziejów sztuki. (Abriß d. Kunstgeschichte. I. Altertum u. Mittelalter.) Warschau 1908. 16°. 185 S. m. Abb.

Pola. (Builder, 3401.)

Wereschtschagin, W. A. Materjaly dla bibliografji russkich illustrirow. izdanij. (Materialien zur Bibliographie d. russ. illustrierten Ausgaben, Heft I.) Petersburg 1908. R. 2.—.

Wurzbach, A. v. Niederländ. Künstler-Lexikon. 14. Lfg. Wien, Hahn u. G. 4.—.

4. Denkmalspflege.

Conservations des monuments. Culture of monuments.

Denkmalpflege, die, in der Prov. Westpreußen im J. 1907. Bericht an die Prov.-Kommission zur Verwaltg. der westpreuß. Prov.-Museen zu Danzig, erstattet vom Prov.-Konservator (Kreisbauinsp. Bernh. Schmid). (20 S. m. Abbildgn. u. 3 Taf.) Danzig, (A. W. Kafemann) 08. Bar 1.—.

Feise, W. Zum Heimatschutz in Einbeck. (Denkmalpflege, 5.)

Flugschrift, 30., 31., 33. u. 35.—38., des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. (Partiepreise.)

Glasmalereien, Zur Erhaltung von. (Die Kirche, 4/5.)

Malagola, C. I restauri dei monumenti nelle provincie vende. (Rossegna d'arte, 4.)

Mitteilungen des rheinischen Vereins f. Denkmalpflege u. Heimatschutz. Hrsg. vom Vorstand. Red: Amtsricht. Dr. F. W. Bredt. 2. Jahrg. 1. Heft. (44 S. m. Abbildgn. u. 4 Taf.) Lex. 8°. Düsseldorf (L. Schwann). 2.—.

Piper, O. Der Neubau der Hohkönigsburg. (Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, 7.)

Protection of Ancient Monuments. (Builder, 3397.)

Rehorst, Landesbaur. Prov.-Konservat. a. D. Beigeordn. Carl: Alte Städtebilder u. moderner Verkehr. Müssen alte Städtebilder modernen Verkehrsrücksichten geopfert werden? Vortrag. (42 S. m. Abbildgn. u. 7 Taf. 08. —.80.

Thiel, Ingen. Wilh. Die Erhaltung der Ottheinrichsbau-Fassade. Eine notwend. Kritik zur Heidelberger Schloßfrage u. positive Vorschläge. Mit 2 Zeichnungen. (52 S.) gr. 8°. Heidelberg, C. Winter, Verl. 08. 1.—.

5. *Ausstellungen.*

Expositions.

Ausstellung, die deutsche, in der Bremer Kunsthalle. (Kunst f. Alle, 15).

B. F. Fra Foraars-Udstillingerne. III. Historiemaleri. (Nationaltidende, Kopenhagen, Nr. 11525).

Bouyer, R. Expositions et Concours. (Bull. de l'art. 382, 383).

E. T. Den Frie Udstilling I. (Berlingske Tidende, Kopenhagen, Nr. 103).

Hevesi, L. Aus dem Wiener Kunstleben. (Kunst u. Kunsthdwrk., 3).

Katalog der großen Berliner Kunstausstellung 1908. (XII, 212 S. m. 1 eingedr. Plan.) 8°. Berlin, Union, Zweigniederlassg. bar nn 1.—; m. Abbild. (XII, 215 u. 160 S. m. 1 eingedr. Plan) nn 2.—; geb. nn 3.—.

Kuzmany, K. W. Die Frühjahrsausstellung d. Wiener Sezession. (Kunst f. Alle, 17).

Maurer, H. Aus d. Geschichte d. Kunstausstellungen. (Luxemburger Ztg. 14, V).

Michel, W. Münchener Bilderfrühling. (Kunstchronik, 25).

Niewiadomski, E. D. Ausstellung der „Polska Sztuka Stosowana" und ihr Erfolg in Warschau. (Witez, 7.)

Ritter, W. Correspondance de Vienne. (Gaz. d. beaux-arts, 611).

Schmidt, K. E. Pariser Brief. (Kunstchronik, 23, 24).

6. *Kunstnachrichten.*

Echo des arts. — Art news.

Art and artists. (Morning Post, 10. IV).

Bombe, W. Römischer Brief. (Nordd. Allg. Ztg. 29. III).

— Römischer Brief. (Magdeb. Ztg., 28. III.)

Grabar, J. Der I. Jahrgang der „Staryje Gody". (Wjessy II).

Grigioni, C. Documenti M° Francesco di M° Giovanni, intagliatore; Orasi ascolani della seconda metà del sec. XV; Costruzione della torre meridionale della Chiesa di s. Francesco, del Ponte dei ss. Filippo e Giacomo, della Chiesa di S. Maria Maggiore, della Chiesa di S. Agostino in Ascoli.

Gümbel, A. Eine neue archivalische Dürernotiz. Zur Veit-Stoßforschung. (Repert. f. Kunstw., 2.)

Roujon, H. Les envois de Rome en 1907. (Journ. des arts, 25.)

Scatassa, E. Documenti. Per Federico Brandani. (Rass. Bibliogr. d. arte ital., 3—4.)

— Un inventario della Metropolitana di Urbino, del 1564. (Rass. Bibliogr. d. arte ital., 3—4.)

Sitte, A. Der Nachlaß des Fürstbischofs von Würzburg Joh. Philipp Franz v. Schönborn, gest. 1724. (Arch. d. Hist. Ver. v. Unterfranken 49).

7. *Kunstunterricht.*

Enseignement des arts. — Instruction of art.

Bramsen, Alfr.: „Kunstens ABC". (København Nr. 91.)

Cambridge and Architectural Education. (Builder, 3391.)

Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. (172 S. m. Abbildgn. u. 1 Taf.) gr. 8°. Berlin, P. Cassirer (08). 7.50; geb. in Halbfrz. bar 10.—.

Czapek, Rud.: Grundprobleme der Malerei. Ein Buch f. Künstler u. Lernende. (VIII, 183 S.) 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann 08. 3.—. kart. 3.75.

Kunstakademi i Kristiania. (Maler Halfd. Ström's Plan: Morgenbladet Nr. 107.)

Lehrlingswesen im Kunstgewerbe. (Hohe Warte, 5.)

Pabst, A. — Technische Arbeit als Erziehungsmittel. (Dtsche. Kst. u. Dek., 8.)

Romdahl, A. L.: Skolbesöken i Musei konstafdelning. (Göteborgs Handelstidning Nr. 56.)

Zahn, Dr. A. v.: Anatomisches Taschenbüchlein zur Nachhilfe beim Studium nach Natur u. Antike. Mit 29 nach der Natur gezeichneten Holzschn. 7. Aufl. (40 S.) gr. 8°. Leipzig, G. Haberland (08).

DER KUNSTSAMMLER
ORGAN FÜR DEN INTERNATIONALEN KUNSTMARKT
UND DIE INTERESSEN DER SAMMLER.

DAS RELIQUIAR VON 1320, AUS DEM BESITZE DES GRAFEN JOS. V. ARCO-ZINNEBERG IN MÜNCHEN.

Im Jahre 1901 war auf der Ausstellung von Meisterwerken der Renaissance aus Privatbesitz, veranstaltet vom Verein bildender Künstler Münchens — Sezession — aus der Sammlung des Juveliers Franz Greb in München ein gotisches Reliquienkästchen mit Silberschmelz ausgestellt. Doch nur wenige Tage, dann wurde es wieder zurückgezogen: Es hatte zu großes Aufsehen erregt. Schon damals erfuhr man von der Vorgeschichte des Kästchens soviel, daß es vor etwa 10 Jahren von einem Münchner Antiquar für 1000 Mark den Zisterzienserinnen des Klosters Lichtental bei Baden-Baden abgekauft worden war.

Nicht lange danach erwarb Reichsrat Graf Joseph von Arco-Zinneberg in München, der Schatzmeister des Bayer. Vereins der Kunstfreunde, einen Teil der Sammlung Greb und mit ihm das Reliquienkästchen um eine sehr ansehnliche Summe.

Allgemeiner bekannt wurde der Schrein erst durch die Ausstellung des Bayer. Vereins der Kunstfreunde im Frühjahre 1906 und ging bei dieser Gelegenheit auch zum ersten Male durch Veröffentlichungen im Formenschatz und im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst in die Literatur über: Die Inschrift auf dem Deckel des Kästchens nennt als Stifterin eine Klosterschwester Margarethe Pfrumbom aus Speyer. Speyerer Urkunden erweisen, daß es die Tochter des Speyerer Patriziers Albert Pfrumbom war, der von 1291—1305 bezeugt ist, während Margarethe selbst in einer Urkunde des Rates der Stadt Speyer vom 23. Juni 1203 als Nonne des Zisterzienserinnenklosters Lichtental genannt wird. So war es sicher, daß der kostbare Schrein an 600 Jahre unversehrt an seinem Bestimmungsort, im Kloster Lichtental, gestanden, das 1689 von den Franzosen verschont blieb. Die Form des Kästchens und der Stil der in Silberschmelz dargestellten Figuren wiesen deutlich auf den Oberrhein, die Bedeutung der Speyerer Goldschmiedekunst im Mittelalter und die Herkunft der Stifterin ließen das Stück mit größter Wahrscheinlichkeit als Speyerer Arbeit erscheinen. Otto v. Falke, der den Schrein alsdann in Lehnerts Geschichte des Kunstgewerbes aufnahm, weist auf den sienesischen Einfluß im Stil einzelner Köpfe hin und bezeichnet das Reliquiar als ein wichtiges Beweisstück für den Einfluß Italiens auf die oberrheinischen Silberschmelzarbeiten im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts. Hierher gehört noch ein aus Konstanz stammender Kelch im Museum zu Sigmaringen und eine Kreuzigungsgruppe sowie zwei Monstranzen des ehemaligen Baseler Domschatzes, woran sich die Kreuzigungsgruppe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin befindet.

Jedermann glaubte nun im gräflich Arcoschen Besitze die kostbare rheinpfälzer Antiquität in sicherer Hand. Um so überraschender war am 8. Mai die Zeitungsmeldung, daß das Reliquiar durch die Berliner Kunsthandlung Keller und Reiner um den Betrag von 250000 Mark nach Amerika verkauft worden sei. An wen, ist nicht bekannt. Innerhalb von drei oder vier Wochen war der Verkauf durch Mittelspersonen abgeschlossen worden, nachdem der ursprünglich höhere Preis auf $^1/_4$ Million ermäßigt worden war. Das Berliner Kunstgewerbemuseum hatte sich lebhaft um die Erwerbung bemüht; jedoch vergeblich, wohl weniger, weil die Summe nicht zu beschaffen gewesen wäre, sondern weil durch den Besitz der verwandten Arbeit aus dem Baseler Schatze ein zwingendes Bedürfnis zum Ankauf für dieses Museum nicht bestand.

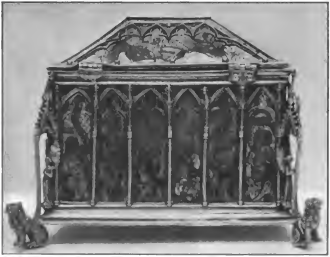
Anders lag der Fall für die Bayerischen Museen. Aus Speyerer Museumskreisen war schon vor einem Jahre die Ausstellung unter Eigentumsvorbehalt angeregt worden, doch konnte der Vorschlag einstweilen nicht befürwortet werden, da das jetzige Museum in Speyer nicht feuersicher und überfüllt, der große Neubau aber selbst heute noch kaum unter Dach ist. Das Bayerische Nationalmuseum aber, das hier an allererster Stelle in Betracht kommt, und das von gotischem Silberschmelz so gut wie gar nichts besitzt, hatte sich beim Grafen Arco nie-

mals um das Stück bemüht. Nur so konnte es geschehen, daß Graf Arco — wohl im Glauben, der Verkauf würde nicht oder erst spät bekannt — das Reliquiar in Berlin verkaufen konnte, ohne daß in München selbst die Händler davon erfuhren. Dies ist um so bedauerlicher, da nach den Erfahrungen der letzten Zeit die große Summe für ein derartiges hochbedeutendes Kunstwerk unzweifelhaft in Bayern aufzubringen gewesen wäre.



So ist das vaterländische Stück, das an Kunst- und Altertumswert, an Sicherheit der Herkunft und an Erhaltung in deutschem Privatbesitz vollkommen einzigartig war, aus Bayern ins Ausland gegangen und wird möglicherweise für immer verschollen sein. Alle Zeitungen und Zeitschriften brachten „Nachrufe“ und die illustrierten Blätter vom Weltspiegel bis zum Loisach-Boten reproduzierten die einzige vorhandene Photographie, die auch wir hier wiedergeben.

Inzwischen bestätigt sich auch das Gerücht, daß Graf Arco auch seine übrigen Antiquitäten aus der Sammlung Greb, darunter noch mehrere für Bayern äußerst wichtige Werke, vor wenigen Tagen ins Ausland verkauft hat.



Reliquiar, oberrheinische Arbeit aus vergoldetem Silber u. Silberemail, gestiftet gegen 1320 von der Zisterzienserin Greta Pfrumborn an das □ Kloster Lichtental bei Baden-Baden □

Vom Grafen Jos. v. Arco-Zinneberg in München für 250000 M. nach Amerika verkauft

DER KUNSTMARKT

FRANKFURT a. M.

Die Versteigerung der Erbsteinschen Medaillensammlung nahm in Anwesenheit zahlreicher deutscher und ausländischer Interessenten einen sehr angeregten Verlauf; u. a. waren die Direktoren der Münzkabinette in Dresden, München, Gotha, sowie des Germanischen National-Museums in Nürnberg persönlich erschienen. Unter den italienischen Medaillen erzielte das schöne Schaustück der Margarethe von Foix mit 610 M. den höchsten Preis. Unter den deutschen Arbeiten brachte die herrliche Bronze-Medaille Friedrichs des Alten von Brandenburg-Ansbach 3100 M., der Abt Konrad Reuter von Kaisersheim, ebenfalls Bronze, 1000 M., Georg von der Pfalz als Bischof von Speier, das Exemplar der Sammlung Schulthess-Rechberg 1925 M., ein herrliches Porträtstück Johann Friedrichs des Großmütigen 1425 M., ein solches Georgs des Bärtigen 1125 M., eine bisher unbekannte Bronze-Medaille Georgs ab Austria als Bischof von Brixen 1875 M., ein doppelter Schautaler Wilhelms VII von Henneberg 900 M., ein Schaustück auf den schmalkaidischen Bund mit den Brustbildern Philipps von Hessen und Johann Friedrichs von Sachsen 825 M. usw. Von den Wolffschen Modellen in Kehlheimer Stein brachte Joachim Ernst von Anhalt 555 M., Ferdinand I. von Wartenberg 605 M, Georg Ernst von Henneberg M. 760 usw. Das große Porträt des Pfalzgrafen Otto Heinrich von dem berühmten Augsburger Meister Hans Daucher in Stein geschnitten, ging für 13000 M. in den Besitz eines Pariser Antiquitätenhändlers über, das zweiseitige Steinmodell zu der Medaille Alberts V. von Bayern von Lorenz Rosenbaum erzielte 1000 M., das reizende Porträt eines Unbekannten von dem Monogrammisten M 2400 M., ein unbezeichnetes Brustbild des Herzogs Albrecht von Preußen 2750 M.

PARIS

Der Monat Mai hat eine Reihe sehr bedeutender Versteigerungen gebracht, die besonders für die kuustgewerblichen Arbeiten des Orients und des Mittelalters von Interesse waren.

Moderne Bilder kamen wenig zur Versteigerung. Die Resultate der Versteigerung vom 16. Mai, bei der eine Reihe Werke von Bonnard, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Denis und den Neoimpressionisten verkauft wurden, blieben im allgemeinen hinter den Erwartungen zurück.

Sammlung Gerbeau. Drei Venten. (C. Pr.: Bizouard et Henri Baudoin. Exp. Mannheim.) Gesamtertrag der drei Venten: 779295 fs. Vente 1. 30. April bis 6. Mai. Chinesisches Porzellan. Epoche Ming: 6. Statuette des Kuan-Ti, Kriegsgott, sitzend, türkisblau und violett emailliert. (34 cm): 955 fs. (Antoine). — Epoche Tsching-Hoa: 10. Vase, darauf Empfang eines Mandarinen dargestellt, blau auf gelbem Grund. (42 cm): 2510 fs. (Roseneau). — 14. Gebrauchte Vase mit 4 Feldern: Landschaften und Baumgruppen. (40 cm): 9500 fs. (Heliot). — Epoche Kang-Hi. 55. Hornförmige Vase, Kämpfende Krieger. (46 cm): 2930 fs. (Heliot). — 56. Große vierseitige Vase, Familienszenen. (Repariert, 67 cm): 6100 fs. (Mme Langweill). — 62. Rollenförmige Vase, Landschaften und Vögel. (43 cm): 3000 fs. (Mme Langweill). — 64. Rollenförmige Vase, Landschaften, Figuren, Geräte, Grund grün kariert. (44 cm): 2900 fs. (Héliot). — 65. Rollenförmige Vase, Blumenzweige, Drachen grüner Grund. (Sprung, 45 cm): 3100 fs. (George). — 70. Vierseitige Vase mit geschweiftem Halse, Figuren in Landschaft, Blumenbordüren, auf dem Halse ausgesparte Felder, Früchte. (47 cm, kl. Reparat.): 11000 fs. (Heliot). — 75. Vierseitige Vase, Felder mit Bäumen, Tieren, Geräten. (48 cm): 5000 fs. (Wittorski). — 77. Rollenförmige zweiseitige Vase, Pagoden, Schuppenverzierungen. (43 cm): 6000 fs. (Héliot). — 88. Spindelförmige Vase, Bäume, Vögel, Inschriften. (49 cm). 8525 fs. (Wittorski). — Jaspis. 187. Kästchen auf 4 Füßen mit Deckel, Fiedermäuse als Henkel, smaragdfarbener Jaspis: 4100 fs. (Ducreux). — Bergkristall, China: 268. Statuette einer bärtigen Gottheit, Früchte in beiden Händen. (26 cm): 4500 fs. (Tata). — 276. Bauchige Vase, Elephantenköpfe als Henkel. Vögel, Fong-Hoang als Dekoration, rosa, Bergkristall. (23 cm): 3000 fs. (Héliot). — 313. Räuchergefäß in Lapis Lazuli: 1450 fs.

Chinesisches Porzellan. Epoche Kien-Lung: 109. Zwei hornförmige Vasen, Dekor: Spielende Kinder. (45 cm): 3060 fs. (Vandermesch). — 110. Zwei Töpfe mit zackiger Verzierung. (43 cm): 3400 fs. (Paulme). — 123. Zwei verzierte Töpfe, Familienszenen. (Rissig, 43 cm): 4000 fs. (Belsch). — 132. Zwei große Vasen, Dekor: Kinder, Flachrelief. (80 cm): 3700 fs. (Langweill).

Tapisserien. 667. Tapisserie Aubusson Louis XV. Jäger und Bauern mit Schafen. (265 : 500): 8000 fs. (Baumi). — 668. Zwei Tapisserien Aubusson Louis XV. Das Tourniquetspiel, Bauer uud Hirtin. (255 : 260): 8200 fs. (George). Gesamtertrag 356370 fs. 670 Nrn.

Zweite Vente 12.—15. Mai. Graphik. Rembrandt. 79. Bettler an einer Türe. 1. Etat. 1750 fs. — 80. Die Mühle Rembrandts: 600 fs. 86. Die große jüdische Braut: 400 fs. — 151. 152. 153. Moreau le jeune, Das Entkleiden der Braut (le coucher de la mariée). 1. Etat. nur Radierung Moreaus ohne die Zutaten Simonnets; . dieselbe, avant la lettre, vor der Anbringung des Wappens und zahlreicher kleiner Retouchen, breiter Rand; 3. dieselbe, avant la lettre, ganz durchgearbeitet: 12100 fs. (Rousseau-Gérard.) 161. Massard, Das Erwachen, avant la lettre: 1920 fs. — 179. Cazenave nach Boilly, Die Optik, farbig: 1660 fs. (Danlos). — 336. Debucourt, Die beiden Küsse (farbig): 4950 fs. (Danlos). — 337. Debucourt, Das Menuett der Braut, Die Hochzeit im Schlosse. 2 Stück, farbig, avant la lettre, 8900 fs. (Danlos). — 338. Debucourt, Der wiederbelebte Vogel (farbig): 8100 fs. (Clessienne). — 339. Debucourt, Spaziergang im Palais Royal (farbig): 2500 fs. (Champtier de Rives). — 341. Debucourt, Glück und Unglück. Das Einsteigen. 2 Stück (farbig): 5000 fs. (Danlos). — Debucourt, Das Kompliment. Die Blumensträuße. 2 Stück (farbig): 2000 fs. (Lenoir). — 343. Debucourt, Die Rose. Die Hand. 2 Stück (farbig, ergänzter Rand): 4200 fs. (Danlos). — 403. Wilhelmine von Preußen, Erbprinzessin von Oranien und Nassau, Hentzi & Toselli, farbig: 760 fs. (Gosselin). — 435. Delaunay nach Freudeberg, Das Morgengrauen: 1950 fs. (Danlos). — 441. Mixelle nach Garneray, Der Roman, Der Morgen (farbig): 1220 fs. (Naggelmaker). — 446. Goya, Die Caprichos, 80 Tafeln: 460 fs. (Gosselin). — 447. Goya, Tauromaquia, 33 Tafeln: 600 fs. (Gosselin). — 452. Levasseur, Das Mildmädchen, avant la lettre: 1320 fs. (Mme Girard). — 458. Reynolds nach Hoppner, Countess of Oxford: 930 fs. (Weill). — 518. Dequauviiier nach Lawreince, Die Versammlung im Konzert — im Salon. 2 Stück: 2060 fs. — Janinet nach Lawreince, Das schwierige Geständnis (farbig, av. l. l.): 3500 fs. 523 + 542. Delaunay. Das Billet doux. Was wird der Abbé sagen? 2 Stück (mit Wappen, Titel und Künstlerbezeichnung): 4700 fs. — 524. Chapuy, Die drei Schwestern im Park von St. Cloud. Die drei Grazien im Bois de Vincennes (farbig, 2 Stück): 5730 fs. (Weill). — 525. Dieselben (farbig, ohne Rand): 2200 fs. — 534. Janinet, Die Indiskretion (av. l. l., farbig, Preßrand): 4440 fs. (Danlos). — 563. Longueil, Unvorsichtige Geschenke. Die Rückkehr zur Tugend (2 Stück, farbig, av. l. l.): 6600 fs. (Danlos). — 589. Nach Morland von Soiron, St. James Park. A Tea Garden (2 Stück, farbig): 3700 fs. — 620. V. Green nach Reynolds. Miss Sarah Campbell (av. l. l.): 5000 fs. (Strolin). — 629. Bartolozzi nach Reynolds, Jane Countess of Harrington and her children (farbig): 9200 fs. (Danlos). — 641. Bartolozzi nach Reynolds, Lady Smith and her children (farbig): 5600 fs. (Thomas). — 643. Dickinson nach Reynolds, Elisabeth Taylor: 4000 fs. (Mme Rousseau).

Gesamtertrag 320413 fs.

Dritte Vente. Alte und moderne Bilder, Handzeichnungen. 18. Mai. 129 Nummern. Ertrag 102512 fs.

Moderne Bilder. 3. Albert Besnard, Das rothaarige Mädchen (62 : 48): 5100 fs. (Féral). — 4. Boudin, Antwerpen (41 : 65): 2500 fs. (Bernheim). — 8. Corot, Der Teich (25 : 33): 9200 fs. (Allard). — 12. Diaz de la Peña, Das kleine Mädchen mit dem Hunde (31 : 21): 1220 fs. (Tempelaere). — 15. Gauguin. Bretonische Bäuerinnen (70 : 88): 1900 fs. (Vollard). — 16. Guillaumin, Der Garten (72 : 90): 1500 fs. (Férai). — 18. Henner, Magdalena (27 : 22): 5050 fs. — 22. Jongkind, Kanal in Holland (32 : 41): 3200 fs. (Bonjean). — 24. A. Lebourg, Croisset bei Rouen (54 : 73): 920 fs. (Amodru). 23. A. Lebourg, Winter in der Auvergne (61 : 109): 1750 fs. (G. Bernheim). — 26. A. Lebourg, Umgegend von Rouen (59 : 78): 3100 fs. (Féral). — 30. A. Lebourg, Seineufer (35 : 36): 2050. (Féral). — 40. Lebourg, Weg in der Umgegend von Rouen (50 : 72): 1360 fs. (G. Bernheim). — 43. Lebourg, Die Allier bei Pont du Château (44 : 83): 1100 fs. (Fréret). — 48. Legros, Die Geographiestunde (150 : 105): 1055 fs. (Vollard). — 49. Legros, Porträt L.'s und Rodins (58 : 72): 220 fs. (Vollard). — 56. Claude Monet, Der Winter (60 : 80): 6100 fs. (Féral). — 58. Pissaro, Die Gärtnerin (46 : 37): 950 fs. (Féral). — 60. Ribot, Drei Frauengestalten (53 : 59): 1300 fs. (F. Gérard). — 61. Th. Rousseau, Teich im Walde (29 : 44): 1550 fs. (Moll). — 62. Sisley, Die Brücke von Moret (54 : 72): 3350 fs. (Bernheim jeune). — 63. Vuillard, Die Suppe: 780 fs. (Bernheim jeune). — 64. Vuillard, Stilleben: 820 fs. (Bernheim jeune). — 67. Ziem, Umgegend von Venedig (33 : 45): 3050 fs. (Féral).

Aquarelle, Zeichnungen usw. 70. Bonington, Die Familie mit dem Papagei: 560 fs. (Homberg).

Alte Bilder und Zeichnungen. 103. Boucher, Das Bad der Hirtin, Zeichnung (26 : 23): 820 fs. (Féral). — 106. Goya, Bild des Meisters (16 : 12): 2225 fs. (Decourcelle. Vente Mühlbacher, 1907: 3000 fs.). — 114. Prudhon, Entwurf eines Lehnsessels für die Kaiserin Marie Louise (21 : 36): 660 fs. (Ferté; vente Goncourt: 2000 fs.).

Gemälde von Cazin. 2. Mai. (C. Pr. Lair-Dubreuil, Exp. G. Petit). 31 Nummern, Gesamtertrag 78810 fs.

1. Alter Quai in Bercy, abends (87:87): 1300 fs. (Mme Hirsch). — 4. Heimkehr von der Schenke. Mondstimmung (65:90): 7500 fs. (Ernest May). — 5. Holländische Mühle (46:55): 2250 fs. (Marquise de Ganay). — 8. Pont d'Austerlitz (46:55): 2500 fs. (Mme Adam). — 12. Regenbogen bei Mondschein (51:63): 2500 fs. (Hoskier). — 17. Alter Hafen bei Zaandam (53:64): 3100 fs. (Ernest May). — 19. Weg nach Versailles (65:82): 2800 fs. (G. Petit). — 20. Holländischer Kanal, Mondaufgang (65:80): 4000 fs. (Schoeller). — 21. Küstenfelsen bei Equihen (80:100): 3900 fs. (Schoeller). — 24. Dordrecht (65:80): 9000 fs. (Willy Blumenthal). — 28. Alte Häuser in Recloses (38:46): 2100 fs. (Lecreux).

Sammlung Zelikine. 7.—9. Mai. (C. Pr. Lair Dubreuil und Baudouin, Exp. Bloche).

Grubenschmelzarbeiten. 1. Figurengruppe, gehämmertes Kupfer. Die Jungfrau mit dem Christuskind auf schmelzverziertem Thronsessel. Arbeit von Limoges XIII. Jhdt. (22 cm): 17000 fs. (van Dam; Taxe 25000 fs.; vente d'Yanville: 51000 fs.). — 2. Bischofsstab. St. Michael mit dem Drachen (20 cm): 9100 fs. (Paulme; Taxe 12000 fs.; vente Queroy: 12110 fs.). — 3. Schließe eines Chormantels, Christus am Kreuz, Madonna, St. Johannes XIV. Jhdt. (17 cm): 4000 fs. (Sekeian; Taxe 8000 fs.; vente Germeau, 1868: 50 fs.; vente Queroy 1907: 8000 fs.). — Reliquienschrein, 6 Figuren Relief. XIV. Jhdt. (13 cm): 3600 fs. (Rémion; Taxe 6000 fs.; vente Ducatel 1890: 860 fs.; vente d'Yanville: 7000 fs.). — 6. Platte, Christus am Kreuz, Maria, Johannes, 2 Engelchen. XIII. Jhdt. (20:12): 2500 fs. (Hamburger; Taxe 4000 fs.; vente Queroy, 1907: 2900 fs.). — 7. Platte, Christus am Kreuz, Maria, Johannes XIV. Jhdt. (19:15): 1555 fs. Antoine; Taxe 3000 fs.; vente Queroy, 1907: 3600 fs.). — 10. Platte, Christus am Kreuz, Maria, Johannes, Petrus, Apostel. XIII. Jhdt. (12:21): 5500 fs. (Rosenberg; Taxe 4000 fs. Vente Queroy 1907: 4200 fs.). — Gemalte Emails von Limoges: 17. Anbetung der drei Könige von Monvaerni, farbig. ‚Ende XV. Jhdt. (24:23): 37000 fs. (Canessa; Taxe 30000 fs.; vente Queroy 1907 41000 fs.). — 18. Werkstatt des Monvaerni, Die Jungfrau und Joseph, Christus anbetend (20 cm h.): 6600 fs. (Rosenberg; vente Queroy: 4500 fs.).

Terrakotten. 33. Genius der Skulptur (68 cm): 9000 fs. (Mme Doucet; Taxe 15000 fs. — 34. Marin zugeschrieben, Sitzende Bacchantin, stehender Satyr (37:33): 2550 fs. (Hébrard; Taxe 6000 fs.) — 37. Marin, Paris vor einem Monument sitzend (32:28): 2450 fs. (Alain; Taxe 4000 fs.) — 41. Houdon, Statuette Franklins: 2700 fs. (Fritz Henry).

Porzellan von Mennecy. 114. Büste Louis XV. auf Sockel. Weichporzellan (45 cm): 23000 fs. (Seligmann; Taxe 30000; vente Turgot 1887: 700 fs.; vente Yanville 1907: 47000 fs.). — 118. Kind einen Korb haltend, auf einem Hund sitzend (16:15, restauriert): 4800 fs. (Mme Alain; Taxe 4000 fs; vente du Sartel 1894: 490 fs.; vente d'Yanville 1907: 8000 fs. — 120. Viellespieler (20 cm): 4300 fs. (Mme Alain, Taxe 3000 fs.; Vente d'Yanville 1907: 8100 fs.).

Porzellan von Chantilly. 132. Zwei Blumentöpfe polychrom und goldig dekoriert (17:19, restauriert): 5710 fs. (Ducrey; Taxe 5000 fs.; vente d'Yanville: 6450 fs.). — von Rouen. 146. Zwei hornförmige Vasen, chinesischer Stil (21 cm, restaur.): 2125 fs. (Pisani, Taxe 2000 fs.; vente d'Yanville: 4000 fs.) — von Ludwigsburg. 175. Asiatischer Fürst (30 cm): 3250 fs. (Drey; Taxe 4000 fs.).

Chinesisches Porzellan. 181. 2 Vasen: „Famille des Indes", sechseckig, reich dekoriert, Bronzemontierung Louis XVI. (53 cm restaur.): 9000 fs. (Mme Doucet; Taxe 12000 fs.).

Kunstbronzen. XVII. u. XVIII. Jhdt. 63. 64. 2 Gruppen: Venus Amor die Brust reichend; Saturn d. Liebe strafend, Pajou zugeschrieben (40 cm): 4800 fs. (Samary, Taxe 8000 fs.). — 76. Pendule, Marmor und Bronze, 2 Putti (35 : 132): 11100 fs. (Baron d'Orosdy, Taxe 16000 fs.). — 77. Clodion zugeschrieben (ausgeführt v. Gouthière (?); Pendule, Traubenpressende Bacchantin (50:42): 7520 fs. (Mlle Brach, Taxe 8000 fs.). — 104. Pendule, Lyraform, Amorette (50 : 40): 4500 fs. (Baron d'Orosdy, Taxe 7000 fs.).

Marmor. 107. Große flaschenförmige Vase. Louis XVI.-Montierung (100 cm, restaur.): 10000 fs. (Brodart, Taxe 20000 fs., vente Kotschoubey 1907: 16500 fs.).

Gemälde: 274. Casanova, Ausruhende Hirten (95:127): 3500 fs. (Doucet, Taxe 5000 fs., Vente Leiong 3700 fs.). — 277. Courbet, Schloß von Ornans (63 : 77): 2600 fs. (M. Carnaud, Taxe 5000 fs.). — 279. David, Coriolan (100:125): 2000 fs. (Mme Doucet, Taxe 3000 fs.) — 281. Eisen, Frühling und Herbst (42:36): 2100 fs. (Robert, Taxe 3000 fs.). — 286. Byzantinische Schule. Legende der hl. Ursula (98 : 117): 1630 fs. (Picard, Taxe 5000 fs., Vente Queroy 9000 fs.)

Gesamtertrag 415029 fs., 295 Nummern.

Sammlung P. M.... 8. Mai. (C. Pr. Baudoin, Exp. Féral.) Gemälde. Engländer. 1. Beechey, Frau mit Hund (74:62): 2600 fs. — 2. Bonington, Prozession, Venedig (114:162): 3000 fs. — 4. Constable, Landschaftsstudie (54:94): 2300 fs. — 5. Constable, Giebe Farm (45:63): 6000 fs. (Schnell). — 6. Lawrence, M. Richardson u. s. Kinder (125:100): 8000 fs. — 7. Lawrence, Lady Grey und ihre Töchter (49:37): 6000 fs. (Féral).

Alte Bilder. 16. Boursse, Die Benedicite, (58:46) 9000 fs. (Jonas). — 17. Brouwer, Der Raucher (32:25): 4000 fs. — Brekelenkam, Der Holzschuhmacher (46:64): 4500 fs. — Gerard David. Christus im Leichentuch (88:55): 7200 fs. (Heilbronner). — 24. Cranach, Männl. Bildnis (18:14): 4260 fs. (Ducrey). — 31. Hugo v. d. Goes, Madonna (40:25): 14500 fs. (Meyer). — 32. Gossaert Mabuse, Mars und Venus (45:45): 20000 fs. (Grosse, vente Sedelmeyer: 2000 fs.). — 35. van Goyen, Holländischer Fluß (66:98): 10500 fs. (Ducrey, Taxe 15000 fs.). — 36. van Goyen, Das befestigte Dorf (58:70): 8300 fs. — 8. 39. Schule Franz Hals, Der Rommelpott (108:90): 7000 fs. (Taxe 12000 fs.). — 47. Maes, Porträt e. jungen Frau (116:88): 14500 fs. — 48. Maes, Mädchen mit Reh (58:49): 3200 fs. (Montagnac). — 59. Meister der Halbfiguren, Junge schreibende Frau (45:29): 2800 fs. (Féral). — 51. Dem Meister v. Tode Mariä zugeschr., Hieronymus in der Wüste (45:74): 4800 fs. (Ducrey). — 39. Ravesteyn, Porträt einer jungen Frau (121:90): 17600 fs. (Agnew). — 60. Rubens, Decius Mus erzählt seinen Traum (82:71): 6700 fs. (Neumans, vente Sedelmeyer: 6700 fs.). — 62. Salomon Ruysdael, Holl. Landschaft (50:68): 3500 fs. (Neumans). — 66. Jan Steen, Lustige Gesellschaft (78:99): 5000 fs. (vente Sedelmeyer: 8100 fs.). — 68. Teniers, Die Fischer (115:195): 4200 fs. — 74. Verspronck, Damenbildnis (107:67): 3300 fs. (Ducrey). — 75. De Vos, Frauenporträt (76:58): 5200 fs. (Ducrey).

Franzosen. 80. Boucher. Die kleine Gärtnerin (54:46): 3000 fs. (Grosse). — 95. Largillière, Junge Frau (80:63): 20500 fs. (Agnew. Taxe 15000 fs.) — 96. Largillière, Frauenporträt (82:65): 4100 fs. (Meyer). — 101. Schule Nattiers, Herzogin v. Chateauroux (?) (90:72): 3100 fs. (Féral). — 102. Pater, Die Wahrsagerin (34:43): 7000 fs. (Ducrey, vente Sedelmeyer 1907: 12000 fs.). — 105. Hubert Robert, Landschaft mit Ruinen (62:88): 5400 fs. (Neumans). — 106. Hubert Robert (?), Bildnis der Tochter Fragonards (?) (50:40): 3100 fs. (Féral). — 107. Schall, Tänzerin (41:34): 5200 fs. (Stettiner). — 108. Taraval, Ruhe Dianens (88:115): 5000 fs. (Stettiner). — 109. Tocqué, Bildnis eines Edelmanns (80:64): 7800 fs. — 111. Vanloo, Junge Frau (58:48): 16700 fs. (Agnew, Taxe 12000 fs.). — Van Loo, Junge Frau (60:48): 5300 fs. (Momen).

Spanier. Italiener. 118. Goya, Karnevalszene (83:102): 12500 fs. (Féral). — 123. Pollajuolo zugeschr. Tobias und der Engel (163:140): 10000 (Féral).

125 Nummern, Gesamtertrag 415029 fs.

Sammlung Homberg. 11.—16. Mai (C. Pr. Lair Dubreuil, Exp.: Mannheim, Sambon).

Arabische Gläser (Ausgrabungen). — Ägyptische Altertümer. — Persische Fayencen. 127. Platte mit Figurendarstellungen, metallische Reflexe (49 cm h., restaur.): 3200 fs. (Morgan). — 157. Sechseckiger Sockel (25:20): 3150 fs. (Kouchakji, Taxe 800 fs.). — Fayencen v. Kutaïa. Phönikische Gläser. Alexandrinische, römische, syrische Gläser. Fayencen von Damaskus. 224. Vertiefte Schale, Nelken und Tulpen, farbig auf weißem Grund (Durchm. 35 cm, restaur.), 4005 fs. (Antoine, Taxe 2500 fs.). — 225. dto., Dekorierte Blütenzweige (Durchm. 32 cm): 4500 fs. (Kalebjian, Taxe 4000 fs.).

Fayencen von Solimanieh. 240. Tympanum, Blumenverzierung auf Weiß, blau umrandet: 9100 fs. (Morgan, Taxe 6000 fs.). — Fayencen von Buchara, von Rhodus: 266. Krug, Zweige auf Schuppenornament: 3000 fs. (Kalebjian). — 267. Tiefe Schale, Tulpen: 3000 fs. (Kalebjian). — 273. Fragment einer Schale, rotgrundig: 3000 fs. (Margossian). — Topf mit Henkeln, Palmetten, grauer Grund: 3900 fs. (Jenriette). — Italienisch. 316. Andrea della Robbia, Medaillon. Büste d. Lucretia (weiß auf blau, Durchm. 42 cm): 6620 fs. (Fould). — Hispanomoresk. 320. 2 Schalen, blaue Bemalung: 3800 fs. (Brondel).

Kupfer, Bronzen usw. 334. Wasserkanne, silberdamaszierte Bronze. Jagdszene. Mossul. XIII. Jhdt. (43 cm): 12150 fs. (Margossian). — 335. Leuchter, Kupfer, gold- und silbertauschiert. Mossul. XIII. Jhdt. (30 cm): 3500 fs. (Maignan). — 343. Reichverzierte, tauschierte Kupferschale. Jagdszenen (Durchm. 55 cm): 3005 fs. (Antoine). — 346. Bronzegefäß, Krieger, Tiere, Arabesken (46:65): 3100 fs.

Handschriften. Roustan von Saadi von Schiras. 5. Miniaturen: 11000 fs. (Kouchakji, Taxe 4000 fs.). Glasmalereien.

Elfenbeinarbeiten. 461. Madonna. XII. Jhdt. (13 cm, ergänzt): 7200 fs. (Trotti. Taxe 8000 fs.). — 464. Bischofsstab, phantastischer Vogel. XIII. Jhdt.: 6500 fs. (Fernandez). XIV. Jhdt.: 465. Ermordung der unschul-

digen Kindlein, Arkaden (9:15): 7000 fs. (Bing). — 467. Szenen der Chatelaine v. Vergi (11:24, Seitenteil e. Schreines): 7100 fs. (Trotti). — 468. Geißelung Christi, Chr. am Kreuz, Diptychon. Englische Arbeit (?) (22:11): 7850 fs. (Seligmann). — 471. Christus mit dem Lendentuch (27:30): 9030 fs. (Taxe 3000 fs.).

Grubenschmelz. 509. Platte, Christus am Kreuz. Rheinische Schule. XII. Jhdt. (8 cm): 5750 fs. (Bing). — 510. Stehender Christus. Italienisch. XII. Jhdt. (8:6): 5500 fs. (Bing). — 515. Platte eines Reliquienschreines, 2 Heilige, blauer Grund (24:18): 11900 fs. (Mannheim, Taxe 12000 fs., vente Boy 1905: 9500 fs.). — 517. Reliquienschrein (5 Figuren, 19:22): 12000 fs. (Mannheim): — 521. Platte eines Evangeliars: Christus am Kreuz, Maria, Johannes, Engel, Adam (33:22). 15200 fs. (Seligmann, Taxe 10000 fs.). — 528. Bischofsstab: Verkündigung (33 cm): 16050 fs. (Leman, Taxe 15000 fs.).

Goldschmiedearbeiten. 554. Chormantelschließe. Verkündigung. XV. Jhdt.: 4205 fs. (Ispanian).

Schmelzmalereien. 585. Limoges. Nardon Penicaut, „Friedenskuß", Salome darstellend (12:9): 8100 (Heugel).

Holzskulpturen. 631. Fragment eines Altarblatts, bemalt, vergoldet, Jesus im Hause des Pharisäers. XV. Jhdt. (58:62): 14520 fs. (Picard, Taxe 15000 fs.). — 646. Statuette. XVI. Jhdt. St. Crépin (80 cm): 13000 fs. (Morgan, Taxe 10000 fs.).

Marmor, Steinskulpturen. 677. Statuette Ludwig II. Herzog v. Burgund. Knlend (28 cm hoch): 6400 fs. (Fauchier-Delavigne). — 694. Medaillon in Vierpaß, weißer Marmor, Engel als Schildhalter (52 cm): 5005 fs. (Stettiner). — 708. Andrea della Robbia, Zwei Statuetten, Terrakotta, knlende Engel (44 cm): 3350 fs. (Seligmann. Vente Gavet 1897: 1120 fs.). — XVIII. Jhdt. 724. Falconet zugeschrieben. Mädchenstatuette, Der tote Vogel (30 cm): 12200 fs. (Seligmann, Taxe 10000 fs.). — 730. Clodion, Terrakotta, Nackte Bacchantin mit Kind (35 cm): 30000 fs. (Tousselln, Taxe 35000 fs.).

Teppiche. 732. Fragment eines arabeskenverzierten Teppichs, grüner Grund, polnische Arbeit (265:80): 13020 fs. (Ispanian, Taxe 8000 fs.).

Insgesamt 748 Nummern. Ertrag 820512 fs.

Moderne, französische Bilder. 16. Mai. (E. Pr.: Couturier. Exp. Druet.) 2. Bernard, Badende: 120 fs. — 3. Pierre Bonnard, Toilette: 500 fs. — 4. Bonnard, Der Rundtanz: 620 fs. — 5. Bonnard, Das Rennen: 1800 fs. — 6. Bonnard, Die Toilette: 420 fs. — 7. Bonnard, Die Fruchternte: 550 fs. — 8. Cézanne, Badende (46:38): 3020 fs. — 10. Courbet, Die Schlucht (77:107): 3600 fs. — 11. Croß, Rio de Noale: 620 fs. — Croß, Fichten am Meer: 220 fs. — 14. M. Denis: Mutterbild (70:51): 1700 fs. — 15. Denis, Der Imbiß: 1700 fs. — 16. Denis, Rom: Piazza San Galio: 320 fs. — 17. Denis, Junge Mädchen in Weiß: 920 fs. — 18. Denis, Die Laube 800 fs. — 19. Denis, Ansicht von Rom: 2300 fs. — 20. Denis, Mutterbild: 400 fs. — 21. Denis, Kopf eines jungen Mädchens: 440 fs. — 22. Gauguin, Die Wäscherinnen (73:92): 2900 fs. — 23. Gauguin: Die Hirtin: 1300 fs. — 24. van Gogh, Landschaft in Auvers: 950 fs. — 25. van Gogh, Die Zypresse (93:75): 8100 fs. — 26. van Gogh, Hütten in Auvers: 5100 fs. — 28. Henri-Matisse, Belle Isle: 300 fs. — 29. Henri Matisse, Pont Saint Michel: 260 fs. — 30. Henri Matisse, Place des Lices: 550 fs. — 31. H. Matisse, Stilleben, Rote Serviette: 590 fs. — 32. H. Matisse, Stilleben, Kaffeetopf: 580 fs. — 33. Matisse, Stilleben: 500 fs. — 34. Monticelli, Die Begegnung (38:46): 1650 fs. — 35. Monticelli, Blumenstrauß: 620 fs. — 36. Pissarro, Kartoffellese: 670 fs. — Redon, Salome; 250 fs. — 40. Seurat, Seine bei Crotoy, Marine: 1750 fs. — 41. Signac, Hafen von Marseille: 650 fs. — 42. Signac, Das gelbe Segel: 500 fs. — 43. Signac, Traghetto: 600 fs. — 44. Signac, Das Dogma in Venedig: 880 fs. — 46. Toulouse-Lautrec, Jane Avril 1500 fs. — 47. Vuillard, Stilleben, Blumen: 555 fs. — 48. Vuillard, Intérieur: 850 fs. — 73. Renoir, Mädchenkopf: 1000 fs. — Maillol, Aktstudie, Bronze: 330 fs.

88 Nummern, Gesamtertrag 70135 fs.

Sammlung Duball. 21. 22. Mai. (C. Pr. Lair Dubreuil, Exp.: Mannheim, Sortais).

Alte Bilder. — Moderne Bilder: 28. Daubigny, Umgegend von Villerville (39:67): 11000 fs. (Bonjean). — 29. Diaz, Frauen auf dem Felde (15:30): 2100 fs. (Mme Lainé). — 35. Jongkind, rue St. Jacques, Paris (55:41): 3250 fs. (G. Bernheim). Fayencen. — Tapisserien. — Möbel. 240 Nummern, Gesamtertrag 118120 fs. R. M. R.

LONDON

Auf dem Bildermarkte war es im April/Mai sehr still, wohl der Feiertage wegen, die die Auktionen eine Zeitlang unterbrachen, denn man genießt jetzt hier lieber die erwachende Natur, als oft recht zweifelhafte Bilder. Das geht so weit, daß nun die Hauptauktionen bei Christies auf die Freitage statt Sonnabende

verlegt worden sind, um den Auktionsbesuchern das sogenannte „weekend" für Landpartien freizulassen. Das kann auf die Dauer doch gar nicht ohne und zwar günstige Folgen bleiben; eine „Rückkehr zur Natur", d. h. zur Liebe für eine natürlichere und kräftigere Kunst sollte sich zeigen — ob das der Fall sein wird? —. Eigentlich nur zwei Ölbilder von einiger Bedeutung und einige interessante Aquarelle, alle englischer Abkunft, bilden das Gesamtergebnis: ein Bild des robusten, jetzt 70jährigen Schotten John Pettie: „The Chieftain's Candlesticks" (261 $^1/_2$ £) und G. Masons, F. Walkers Seelenbruders, „Wind on the Wold" (241 $^1/_2$ £). Am gleichen Tage (13. April) brachte ein Aquarell „Verkündigung" von Burne Jones (£ 141.15.0), eine kleine Federzeichnung desselben Meisters, „Going to the Battle" (£ 110.5.0), recht gute Preise. Von David Cox, dem Vielmaler der wie Wordsworth, der Dichter, nur zeitweise inspiriert war, wurden wiederum viele unterschiedliche Werke angeboten. Einige ergaben ziemlich hohe Preise am 1. Mai, darunter „Crossing the Sands" (£ 183.15.0), „Blackberry Gathering" (£ 115.10.0) usw. Messrs. Agnew, die „Aquarellfirma", kauften wieder eine größere Zahl seiner Werke, und auch solche anderer Meister; so „Snowdon from Capel Curig" von Copley Fielding für 315 £ und andere Stücke desselben Künstlers; ferner „Stacking Hay" von P. de Wint für 210 £. Am gleichen Tage ging ein kleines Bildchen Turners, „Luzern," dem auch die Zeit schon etwas angehabt hat, um 300 £ in den Besitz Mr. Vicars über. Ein kleiner Millais, der aussah wie ein Original zu seinen öfteren Buchillustrationen, „A Girl at a Window", ein sympathisches Stück, brachte es nur auf 16 gs. Eine ganze Reihe von Auktionen bei Christies enthielten nicht ein einziges der Erwähnung wertes Stück. Am 25. April standen unter einer Fülle nebensächlicher Bilder einige vorzügliche Tierstudien A. Mauves zum Verkauf. Wie gern aber dessen vollendete Bilder hier auch gewöhnlich genommen werden, diese ehrlichen, dabei so frischen und sicheren Studien sagten nicht zu, sie waren wohl „zu natürlich". Mit Posaunen und Pauken war der Verkauf einer Privatgalerie des Mr. Gooch im Westend Londons für 5. und 6. Mai angezeigt worden. In allen Kunstzeitschriften, sowie in anderen Journalen und Zeitungen standen verlockende Anzeigen. Vielleicht hatte man auch ausländische Käufer heranzulocken gesucht. Es war schon auffallend, daß die Auktion nicht bei Christies stattfand, sondern von Auktionären, deren Spezialität sonst nicht die Kunst ist, in den Galerieräumen selber vorgenommen wurde. Als man aber dann „die Kollektion seltener alter Meister, über 250 große Meisterwerke und wahre Juwelen von Kabinettstücken" umfassend (so der pro Stück um 1.50 verkaufte Katalog), ansah, da begriff man, daß der Besitzer dieser Galerie einen Privatverkauf vorgezogen hatte. „Die Kollektion ist reich an brillianten Werken Rembrandts" stand u. a. in den Anzeigen. Von den Rembrandt zugeschriebenen Werken hat dieser keines jemals gesehen, und das gleiche ist der Fall mit den sog. Velasquez, Titian, Hals, de Hooch usw. Entweder liegt hier eine fast unglaubliche Naivität und Selbsttäuschung, oder wahrscheinlicher ein schlauer Versuch vor, unwissenden Käufern minderwertige Bilder unter lockenden Aushängeschildern anzuhängen. Es war dafür bezeichnend, daß sich eine Fülle ganz offenkundiger Grünhörner eingefunden hatte, die wohl hofften, billig zu einem Meisterwerk so bei Gelegenheit zu kommen. Vor solchen Verkäufen kann nicht oft genug gewarnt werden, immer wieder werden sie in London (und wohl auch anderswo) versucht. Kenner werden ja nicht getäuscht, vielleicht aber zu unnützen Bemühungen veranlaßt, was schon peinlich genug ist. — Größere Ergebnisse sind auf dem Schwarzweiß-Gebiete zu verzeichnen. Da gab es vor allem am 1. Mai einen großen Rembrandttag bei Sotheby. Nicht weniger als 44 Radierungen des Meisters, meist gut erhalten, kamen unter den Hammer, und doch bilden sie nur den Abfall sozusagen einer der großartigsten Rembrandtsammlungen hierzulande, wie Eingeweihte versichern. Unter diesen 44 Stücken befand sich eine Landschaft mit den drei Bäumen, die zwar nicht dem vorjährigen frühen Abdruck im Lawsonverkauf (620 £) sich vergleichen konnte, doch aber ein ganz vorzügliches Exemplar war und billig genug um 345 £ von Messrs. Obach erstanden wurde. Ein Exemplar des „Hundertguldenblattes", das einst dem Bürgermeister Six gehört hatte, brachte 140 £ (Colnaghi); Rembrandts Mutter 60 £ (Gutekunst); Dr. Faustus 65 £ (Keppel); Bürgermeister Six 140 £ (Obach); Landschaft mit Hütte und Heuschober 111 £ (Mathey); Rembrandt, sich an eine Steinschwelle lehnend, 300 £ (Daulos); John Cornelius Sylvius 300 £ (Obach); Rembrandt zeichnend 225 £ (Obach); Porträt des „großen Coppenol" 225 £ (Colnaghi) usw. Diese Blätter zusammen mit einigen wenigen von Martin Schongauer (darunter „Engel der Verkündigung", 120 £, Gutekunst); Lucas van Leyden; dem seltenen Meister mit dem caduceus („Heilige Catherina, Schwert und Palme haltend", 95 £ und „Judith mit dem Kopf des Holofernes", 100 £, beide Daulos); einer Reihe Hogarths usw., und einer größeren Anzahl Italiener (Antonio Pollajuolo: „Kampf der Gladia-

toren im Walde", 115 £, Keppel, und „Herkules mit den Giganten kämpfend", 205 £, Daulos; Andrea Mantegna: „Grablegung", von Bartsch dem G. A. da Brescia zugeschrieben, 70 £; „Kampf zwischen Meergöttern und Tritonen, 71 £; „Geißelung Christi", 66 £, alle drei Mr. Andrey; sowie Marc Antonio, der wieder mehr in die Mode zu kommen scheint: „Les Grimpeurs, 79 £, Dixon): all diese Blätter zusammen, 159 Stück, brachten die stattliche Summe von etwas mehr als 5000 £. — Im Anfang April war die umfangreiche, aber nicht erstklassige Sammlung des verstorbenen Kunsthändlers Sidney Grose ebenfalls bei Sotheby versteigert worden, darunter einige feine Stücke, die Grose wie ein Löwe vor den Augen aller gehütet hatte. Meistens waren es englische Stiche nach Werken der englischen Meister, Reynolds, Gainsborough, Morland u. a., doch auch nach Greuze z. B., dessen „Le Baiser Envoyé" in C. Turners Reproduktion 145 £ brachte. Für die 821 Stücke umfassende Sammlung hatte Grose nur gegen 1000 £ ausgegeben, jetzt brachten sie ca. 9500 £ ein. Der höchste Preis, der bezahlt wurde, war 245 £ für einen farbigen Stich nach Angelika Kauffmanns „Lady Rushout and Daughter" von dem 1749 in Dublin geborenen Thomas Burke. Für einen Probeabdruck von Bartolozzis „Miss Farren" nach Lawrence, dem Bilde, das kürzlich in Berlin solche Furore gemacht hat, gaben Messrs. Colnaghi 86 £. Die Auktion bewies das große Interesse, das der Markt nun auch für die Werke der weniger bekannten und bisher geringer geschätzten englischen Schwarzweiß-Künstler der alten Zeit hegt. So brachte auch eine Anzahl alter Sportsdrucke recht schöne Preise bis zu 71 £. Je ausgedehnter die Sammellust wird, je höher steigen natürlich die Preise. Auch die Werke des bisher wenig beachteten Reverend W. Peters († 1814) finden mehr und mehr Liebhaber, und zwei farbige Reproduktionen J. R. Smiths nach ihm brachten 116 £; eine andere, „The Hon. Mrs. O'Neill" gar 190 £. Die Kollektion des hier als Autorität in Radierungen usw. sehr bekannt gewesenen Mr. J. Grego, der auch eine Reihe Werke über Kunst verfaßt hat, war, als sie bei Christie Ende April zur Versteigerung kam, eine Enttäuschung. Am meisten gefielen noch zwei farbige Stiche J. R. Smiths nach Morland, „Delia in Town" und „Delia in the Country", die Mr. Sabin für 147 £ erstand, und zwei französische Werke, ebenfalls farbige Stiche, Debucourts „Les Deux Baisers" und „La Promenade Publique", 116 gs (Hailé). — Allmählich wird jetzt mit den teilweise bedeutenden Schätzen der verstorbenen Marchioness Conyngham aufgeräumt. Ihre Schwarzweißblätter wurden schon im April zusammen mit den außerordentlich wertvollen des Mr. Ismay bei Christies versteigert. Aus des letzteren Sammlung brachte es ein Mezzotinto Thomas Watsons nach Reynolds „Lady Bampfylde" auf 924 £ (Colnaghi); 1905 hatte ein solches 1200 gs im Huthverkauf eingetragen, ein Preis, wie er noch nie vorher für ein Mezzotinto gezahlt worden war. Das damalige Exemplar war an drei Rändern beschnitten, und das wohl hauptsächlich kostete den Erben Ismays 276 £! Reynolds Bezahlung für das Original war 150 gs, und die Reproduktion selber wurde für 15 Schillinge 1779 veröffentlicht. Colnaghi zahlte am gleichen Tage 504 £ für eine andere Reynoldsreproduktion. Agnews gaben $325^1/_2$ £ für einen Stich J. R. Smiths nach Romney „Mrs. Stables and children". Für ein ausgezeichnetes Exemplar des Turnerschen „Liber Studiorum" wurden von Mr. W. Ward $577^1/_2$ £ bezahlt. Das sind nur einige der hohen Preise, die in dieser bedeutenden Auktion erzielt wurden. Das Ergebnis des Tages erreichte fast 6000 £. Der Hauptkunstbesitz der Marchioness Conyngham bestand aber in einer großartigen Sammlung alter kunstgewerblicher Gegenstände sowohl englischer wie französischer und auch deutscher Herkunft des 16.—18. Jahrh. darunter ein Rosenwasserkrug und Schale aus der Zeit Jakobs I., verfertigt von F. Terry im Jahre 1618. Ein ähnliches Stück befindet sich im Schloß Windsor. Von hohem Interesse war auch eine irische Silberschüssel, frühes sechzehntes Jahrhundert, in dem Kunstkonvention und noch ungeschickte Naturnachahmung seltsam um die Herrschaft ringen. Das deutsche Kunstgewerbe war u. a. durch eine Bergkristallschale mit Deckel (17. Jahrhundert) und einen Krug, ebenfalls aus Bergkristall, vertreten. Erwähnt muß noch werden ein Alabasterrelief mit dem Doppelporträt Karls V. und seiner Gemahlin Isabella, der Tochter Emanuels von Portugal. Das Stück ist offenbar eine vlämische Arbeit des frühen sechzehnten Jahrhunderts. Diese fünf Stücke brachten während der Auktion vom 4.—7. Mai in der Reihenfolge, in der sie angeführt sind, £. 4200; 210; 210; 252; 462. F.

AMSTERDAM

Außer der im vorigen Bericht bereits besprochenen Versteigerung moderner Gemälde am 5. Mai (Direktion C. L. C. Voskuil & Co.) fand in diesem Monat noch eine andere Auktion von Werken neuerer Meister bei Fred. Müller & Co. statt. Den einen Teil dieser am 12. zum

Verkauf gekommenen Kunstwerke bildeten die Sammlungen J. F. A. Lindsen (Utrecht) und J. K. (Amsterdam), umfassend rund dreieinhalb Hundert Gemälde und Aquarelle moderner holländischer Meister von meist bester Qualität. Das geht auch deutlich aus den zum Teil sehr ansehnlichen Preisen, die bezahlt wurden, hervor: David Bles, Nr. 118, Die unterbrochene Lektion, 500 fl.; Th. de Bock, Nr. 120, Spätherbst, 1600 fl.; F. J. Du Chattel, Nr. 129, Flußlandschaft, 525 fl.; G. W. Dijsselhof, Nr. 133, Aquarium, 1500 fl.; O. Eerelman, Nr. 134, Englische Doggen, 500 fl.; M. J. de Haan, Nr. 150, Talmudische Kontroverse, 1000 fl.; Jozef Israels, Nr. 162, Mütterliche Fürsorge, 3575 fl.; J. C. K. Klinkenberg, Nr. 170, Sonniger Kanal in einer holländischen Stadt, 925 fl.; Nr. 171, Ansicht von Haarlem, 960 fl.; Jacob Maris, Nr. 179, Sein Bruder Matthijs Maris im Freien malend, 600 fl.; Willem Maris, Nr. 182, Kühe auf der Weide, 3100 fl., Nr. 183, Feuchtes Wetter, 705 fl.; A. Mauve, Nr. 185, Vieh am Flußufer, 1500 fl., Nr. 186, Hirtin mit Kuh in den Dünen, 1575 fl., Nr. 187, Karre mit Pferd und Bauer, 1500 fl., Nr. 188, Winterlandschaft (Frühbild), 790 fl.; A. Neuhuys, Nr. 197, Vater und Mutter, 5250 fl.; J. H. Weißenbruch, Nr. 248, Kanal bei Dämmerung (Aquarell), 2450 fl. — Der andere Teil der Versteigerung bestand aus einer Kollektion von 100 Originalen für eine illustrierte Bibelausgabe, in ziemlich großem Format und meist in Schwarzweißausführung. So interessant und schön sehr viele der einzelnen Arbeiten an sich und im Vergleich zueinander sind: als Ganzes kann man dieser bildlichen Interpretation der Heiligen Schrift große Einheitlichkeit nicht nachrühmen. Man stelle sich vor, daß 26 verschiedene Künstler aus aller Herren Länder an dieser Bibelillustrierung beteiligt waren, darunter: E. A. Abbey, Alma Tadema, V. de Brozik, Puvis de Chavannes, J. J. Benjamin Constant, Walter Crane, Albert Edelfelt, J. L. Gérome, Jozef Israels, Arthur Kampf, M. Liebermann, Domenico Morelli, Ilja Repin, G. Rochegrosse, Sascha Schneider, Giovanni Segantini, John M. Swan, James Tissot, F. v. Uhde, José Villegas u. a. Eine internationale Zusammenstellung, wie man sie auf holländischen Ausstellungen in dieser Buntheit zu sehen nicht gewohnt ist. Besonders gefiel dem Publikum schon an den Besichtigungstagen Giovanni Segantini, dessen ergreifende Darstellung (Kreidezeichnung) der vom Lager ausgeschlossenen aussätzigen Mirjam (4. Mose 12, 15) denn auch mit 1350 fl. bezahlt wurde. Auch die beiden anderen Blätter von Segantini erzielten hohe Preise: Nr. 73 790 fl. und Nr. 75 740 fl. Diese beiden letzten Preise wurden noch von Nr. 32 übertroffen, einer Grisaillemalerei von dem Schweden A. Edelfelt, Jesus seinen Jüngern die Füße waschend, die 840 fl. brachte. Den höchsten Preis erreichte aber doch Jozef Israels' Aquarell David vor Saul Harfe spielend; das Bild ist noch dadurch interessant, daß es wohl eine Vorstudie zu seinem großen Gemälde im Städtischen Museum in Amsterdam ist. Arthur Kampfs virtuos gezeichneten Grisaillemalereien kamen den Holländern etwas zu akademisch glatt vor. Beide Nummern, 41, Josuah den Stein unter der Eiche beim Heiligtum des Herrn aufrichtend, und 42, Christi Einzug in Jerusalem, wurden mit je 400 fl. bezahlt. Auch die Preise der Arbeiten von Fritz v. Uhde bewegten sich in dieser Höhe: Nr. 85, Gott erscheint Abraham, 400 fl., Nr. 86, Vertreibung der Hagar, 430 fl., Nr. 87, Opfer Abrahams, 500 fl. und Nr. 88, Jakob und Rahel, 360 fl. Alma Tadema, Nr. 8, Tod der Erstgeburten, 500 fl.; Puvis de Chavannes, Nr. 15, Geißelung Christi, 600 fl.; Benjamin Constant, Nr. 17, Jesus unter den Schriftgelehrten, 600 fl.; A. Edelfelt, Nr. 30, Verkündigung an die Hirten, 350 fl., Nr. 31, Anbetung der Könige, 600 fl.; Domenico Morelli, Nr. 59, Herodias empfängt von Salome das Haupt des Johannes, 560 fl.; John M. Swan, Nr. 78, Daniel in der Löwengrube, 500 fl.

Die ursprünglich auf den 11.—14. Mai angesetzte Versteigerung der Kunstbibliothek P. van Eeghen (†) bei R. W. P. de Vries in Amsterdam fand erst am 1.—3. Juni statt.

Auch die große Handzeichnungenauktion bei Fred. Müller & Co. erfolgte später als ursprünglich in Aussicht genommen war, am 15. bis 18. Juni. Die hier unter den Hammer gekommenen Handzeichnungen stammten in der Hauptsache aus den Sammlungen Jhr. Alfred Boreel, Jacobi und H. C. Du Bois im Haag, C. G. V. Schöffer, Amsterdam, S. S., Paris und A. Coster, Brüssel. Von den nicht weniger als 704 Katalognummern alles Wichtige und Schöne besonders hervorzuheben, ist unmöglich. Im Mittelpunkt des Interesses dürfte aber ohne Frage Rembrandt stehen, der mit 14 Blättern vertreten ist, während 9 andere seiner Schule zugeschrieben werden. Es ist hier nicht der geeignete Ort, so viele Zeichnungen kritisch exakt durchzugehen. Für eine große Anzahl dürfte die Echtheit aber schon dadurch garantiert sein, daß sie von Hofstede de Groot in seinem Katalog der Rembrandthandzeichnungen beschrieben wurden. So Nr. 480 des Versteigerungsverzeichnisses, Esau verkauft sein Erst-

geburtsrecht (H. d. G. Nr. 1312), aus der Sammlung Hoogendijk im Haag. Nr. 485, Liegender Löwe (H. d. G. Nr. 3) und Nr. 486, Aktstudie eines stehenden jungen Mannes (H. d. G. Nr. 2), beide früher in der Sammlung Duval in Lüttich. Die letztere Zeichnung ist im Versteigerungskatalog erstmalig reproduziert. Ferner Nr. 489, Brunnen vor einer Bauernbütte (H. d. G. Nr. 1313) aus der Sammlung Hoogendijk und Nr. 491, Studienblatt mit vier Köpfen eines bärtigen Mannes aus der Zeit um 1630—35 (H. d. G. Nr. 1363). Auf vieviel Tausende werden es diese Blätter bringen? Müller soll für eine Zeichnung allein 10000 fs. bezahlt haben! Die gegenwärtig von der Bibliothèque Nationale in Paris veranstaltete große Ausstellung Rembrandt'scher Radierungen und Handzeichnungen wird den ohnehin schon hohen Kurs, in dem Rembrandt gegenwärtig stebt, nichts weniger als drücken. Und welche Summen für Radierungen Rembrandts ausgegeben werden, sah man neulich wieder bei Gutekunst in Stuttgart. — J. van Goyen, der auf der Gemäldeversteigerung Hoogendijk am 28. und 29. April so großartig vertreten war, steht hier mit Handzeichnungen nicht nach. Im Katalog werden zwei sehr schöne größere und zwei kleinere Blätter abgebildet; im ganzen werden 29 Stück verzeichnet, die fast alle monogrammiert und datiert sind. Da ich beim Bericht über das Ergebnis doch noch einmal auf diese Auktion zurückkommen muß, kann ich mich jetzt auf die Nennung noch einiger weniger bedeutender Namen beschränken: A. Aldegrever, H. Avercamp, P. Brueghel d. Ä., J. Cornelisz v. Oostsanen, A. Dürer, C. Dusart, A. v. Dyck, C. Engelbrechtsen, S. v. Hoogstraten, J. Jordaens, Lucas v. Leyden, A. v. Ostade, R. Roghman, J. v. Ruisdael, H. Schäufelein und W. v. d. Velde. — Ebenso wird das nächste Mal auch noch ein Wort zu sagen sein über die beiden andern bei Müller & Co. noch veranstalteten Versteigerungen: am 16. und 17., Porzellansammlung Jbr. Boreel, Haag, und am 18., alte französische und englische Stiche des XVIII. Jahrhunderts aus den Sammlungen Boreel, Jacobi im Haag u. a. K. F.

DORDRECHT

Von der Firma A. Mak wurden bier am 3. und 4. Juni alte Möbel, Ubren, Delfter Porzellan, Juwelen, Silber usw. aus ungenanntem Privatbesitz zur Versteigerung gebracht.

VERMISCHTES

Kuno Fischers Bibliothek. — Der Katalog dieser Sammlung seltener und wertvoller Werke aus dem Gebiete der deutschen Literatur und Philosophie, welche Mittwoch den 15. und Donnerstag den 16. Juli ds. Js. durch Ernst Carlebach, Buchhandlung und Antiquariat in Heidelberg versteigert werden, ist soeben erschienen und enthält außerdem: Akademieschriften und Zeitschriften, Kuno Fischer-Briefe und Schriften, Werke betreffend Kuno Fischer's Leben, Dedikationsexemplare aus Kuno Fischers Freundeskreise, Almanache und Taschenbücher, Dramaturgie, auf Eckhof „den Vater der Schauspielkunst" bezughabende Manuskripte, Erstausgaben, Faust, Goethe, Romantiker, Lessing, Schiller, Shakespeare, Wieland, darunter viele Bücher mit handschriftlichen Widmungen der Verfasser.

Wir bitten unsere Abonnenten davon Kenntnis zu nehmen, daß Heft 7/8 in Anbetracht der ereignislosen Sommermonate wieder als Doppelheft in starkem Umfang Anfang August erscheinen.